LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

1959
Vol. 14
I

PROSES

REGRET

Surgir du fond des eaux le Regret souriant...
C. B.

Dans la cassette du cœur, merveille et déchirante infortune ! Ah que de choses disparues présentes avec leur sourire humide de larmes ! Combien de sujets enfouis et d'espérances confondues. Que de beautés en arrière, aussi superbes que la confiance en elles trompée. Que de naïveté dans les coutumes, les lieux, les couleurs et les émotions, qui ne fut point oblitérée. Si traversé que j'aie toujours été par l'angoisse au sabot de fer, comme le passé semble miroitant, lisse et musical.

Combien de bulbes avait cette ville, et comme ils me ravissaient pendant la marche du matin en été, combien l'homme aujourd'hui mort me parlait toujours avec intelligence, quelle bonne nourriture de taverne, quelles belles montagnes, quel ciel ouvert, où l'on espérait tout. Et ces beaux corps pénétrés avec acharnement qui inspiraient les maisons de campagne. Que de libertés non tombées en désuétude, de paysages sauvegardés

des banlieues, de villes respectées, de beautés peintes non prostituées, de grands orchestres ! Le Regret rapporte toutes les choses embaumées dans un linceul de rose, où vous-même, insolente jeunesse, vous ne trouverez pas à rire.

LA DOUCE VISITEUSE

La douce visiteuse jouait avec ses pendeloques, attirant tous les regards sur sa splendide rousseur. Lui, revoyait des temps passés, des jeunesses. La tasse de thé était ensuite portée vers une grande bouche lumineuse, par la main alourdie de beaucoup de bagues, avide des autres jeux. Elle semblait répéter sans cesse qu'elle était là et seule, avec l'ingénuité de ton des adultères de province. Eh quoi ! derrière les vitres — au plafond — quels visages énormes, boursouflés et grimaçants, de vieillards chargés de rides, de douleur, mâchoires proéminentes, bouches obscènes ? Pourquoi rôdes-tu, os édenté, dans son sourire ? Quel feu soulevait par instants le dôme de cette tête ? Il se reprit, buvant sa présence comme le thé, tandis qu'elle souriait toujours. Les voitures faisaient un si infernal bruit rassurant. Tout était si vrai près de la douce visiteuse. Brusquement il lui sembla qu'elle brandissait un couteau. Elle, caressant ses rêveries de jeune fille, pensait qu'elle appartiendrait à l'homme tardif. Tous deux ignoraient la situation ; et s'il avait touché son sein ce jour-là, il aurait déjà senti la noisette dure de la mort.

LE TABLEAU

A cette période de ma vie, se trouvait près de mon lit, au fond d'une chambre en boiserie, le grand tableau d'un jeune maître qui effrayait mes visiteurs. Imaginez

une jeune femme aux yeux blancs, vêtue d'une courte chemise, qui peigne sa chevelure d'une main ferme, tandis que levant haut une de ses jambes sur une chaise vulgaire, elle démontre bien ostensiblement son sexe de femme. Cette étrange compagne était naturellement celle de mes nuits, j'entends qu'elle assistait à mon sommeil et par là pouvait se glisser à l'intérieur. Non, son sein gauche trop lourd, et ses cuisses presque masculines, ne faisaient pas naître les obscurs désirs, enfants du passé, que peut-être elle eût éveillés si elle avait été tout entière mieux accordée à ses deux souliers bleus portés sur la peau. Non, ce qui me séduisait était le morceau de peinture, d'une si exacte précision, d'une charnalité si intense, que je considérais « Alice » comme ma compagne.

Elle connaissait mon premier regard du matin, mais aussi le secret de mes nuits. Ces vertiges, ces calculs opérés avec des formes sur lesquelles mon corps faisait des mouvements révélateurs, ces parties rajoutées qui avaient la valeur d'idées, ces vastes paysages sanglants dans quoi je me trouvais pour la centième fois ; cette crainte énorme traduite en chiffres cabalistiques que brisaient de brusques réveils avec la vision de la mort — tout cela elle le savait ; et si elle n'avait pas été peinture, mais femme, elle eût pu dire « Que cet homme dort mal ».

Voici donc mon rapport intime avec Alice. Un jour, en m'éveillant, je fus stupéfait : je voyais le cadre, une épaisse moulure grise, et la toile à sonorité générale de jaune ; la figure avait disparu. Je me frottai les yeux : rien de plus, la toile avait un ton uniforme, nul dessin n'y apparaissait, Alice avait disparu. Je me jetai hors de mon lit ; Alice, connue depuis vingt ans, n'était plus sur la toile. Tout le reste de la chambre était complètement semblable à lui-même.

Je restai plusieurs jours sous la commotion d'un

événement que je n'osais pas raconter, par crainte de paraître dérangé d'esprit, et parce que cela eût fait comprendre mes nocturnes rapports avec Alice. Je revins, de temps à autre, revoir le tableau, puis je changeai de chambre. Le tableau était toujours vide.

Je commençai de rêver d'Alice avec obstination. Elle gambadait au-dessus de moi avec quelque obscénité. Presque tous mes songes avaient pris la forme « Alice », et aussi mes rêveries, par exemple dans la rue. Or une fois (je puis décrire l'endroit exact, c'était le long de la Seine à l'entrée du Carrousel) je vis Alice surgir à côté de moi, toujours dans son simple costume ; et du coup je fus saisi par le « scotome scintillant » — trou giratoire au centre de la vision, qui depuis mon enfance marque le début d'une terrible migraine. Il est vrai que le passage du Carrousel se trouve sur le chemin que je prends d'ordinaire pour aller chez ma maîtresse, une fille bien plus jeune que moi et plus séduisante qu'Alice.

Mon véritable tourment s'établit alors. Alice fut partout. Je n'ai jamais eu le rapport amoureux facile, encore qu'il me soit très précieux. Mais Alice, dont le caractère était *devenu* indécent, qui représentait une aberration de mon esprit, intervenait entre la vie et moi pour rendre tous les actes impossibles. Trois ou quatre jours avant d'aller chez Julie (mon amie) je me trouvais sous une noire voûte, hanté par l'accusation, tremblant à l'idée de telle ou telle partie de l'acte avec elle, et saisi par une honte générale. Alice, dans la pose du tableau, se trouvait entre moi et la femme, non pas comme une complice mais comme un gendarme. Naturellement, j'espaçai avec Julie. Tandis que la pensée d'Alice devenait continuelle, puissante, monotone, d'autant plus puissante que le physique d'Alice me repoussait.

Lorsque j'eus compris qu'Alice voulait faire l'amour

avec moi, je me sentis essentiellement *effrayé*. Le sadisme de cette image voulait de moi la chair et l'esprit. Bien entendu, je ne disais pas un mot à Julie, mais j'avais cessé d'aller chez elle car rien ne jouait plus. J'étais revenu à ma chambre, sans regarder le cadre vide.

La chose se produisit ainsi, que je ressentis d'abord une énorme détresse, puis un malaise, puis des nausées. Il était impossible de calmer ces nausées, et impossible de leur donner une suite naturelle. Subitement arrivèrent des tourbillons autour du crâne, une sueur froide, des tourbillons comme si je me trouvais immergé à une grande profondeur, l'ascension des bulles se faisant par les yeux et les oreilles. Je ressentais encore que mon cœur s'éloignait vers des espaces de plus en plus étrangers. Quelqu'un dut m'aider à ce moment-là, je ne savais qui, mais certainement c'était ma chère femme car elle croyait me voir mourir.

Je revins à moi et souris, on me souriait : tout était en place, et Alice avait repris sa figure dans le cadre.

A LA PIERRE VERTE

Comme une aile d'aigle posée, matière minérale des eaux, avec des gneiss ou traces de neige, ô silencieuse, ô lourde pierre et vernie par un ancien feu, dis-moi ton secret, à moi qui souffre ; dis-moi le chemin de fuite vers le silence des pierres, dis-moi la sérénité verte des lacs longtemps pétrifiés, et cette profonde couleur verte avec le poids, fais-en ma guérison. On dit ton nom serpentine. O heureusement invariable, impénétrable et sans charité, inhumaine ! Donne-moi tes soleils enclos, ton atmosphère d'origine, tranchante et vide, tes ruissellements de silence qui fournissent les fleuves au cours navrant. O déchirante multitude de cuirasses, de tourbillons, de vernis amers, et toutes

les couches serrées par la formidable compression en oblique ! Donne-moi ton drame arrêté sur place pour me guérir de la douleur du désir ; car ma pensée est prisonnière des hommes, et moi avec elle.

AURÉOLE

Dans l'obscurité unie, les mots « génie » et « propre » se dessinaient avec des lueurs clignotantes, qui leur donnaient un caractère d'apparitions, ou de restes de rêves, alors qu'ils étaient des conseils et fournissaient les clés de la situation. A travers ces mots-là, les choses de son adversité devenaient claires, acceptables. « Me convertir, pensait-il, me convertir au génie, donc à ce qui est absolument propre, seul, nourri de soi-même, et qui pour cette raison qu'il est propre, ne peut être vraiment compris de personne, tant qu'il est existant. Il y a d'autres exemples. » Cette guérison entrevue emplit son cœur de calme, de tendresse. Mais combien de force continue exigerait la guérison ? Aurait-il la même illumination demain, celle qu'il était en train de former — celle qu'il était en train de perdre ? « Il me faut pourtant arriver à placer sur ma tête l'auréole, cette chose qui procède de la chair et de l'esprit, et se transforme en or sacré, en or suffisant, si le front accepte de la porter. »

A POSCHIAVO

Rien ne ressemble à une tête de mort comme une autre tête de mort. On est surpris par ces crânes rangés comme des livres dans la bibliothèque de l'éternité, au fond du monument de fer ajouré très ornementé à l'italienne. On est saisi de les voir alignés et gris, mais décorativement

placés derrière les roses forgées, pacifiquement disposés bien qu'ils soient surmontés de quelques injonctions menaçantes en lettres d'argent. Cette scène d'un temps superbe se joue derrière l'église ; sur une petite place rehaussée par rapport à la rue, solennelle en triangle. L'église et le haut campanile d'une part, l'aveugle maison du presbytère au bout, et le monument en fer rempli de crânes ; au-dessus, un morceau imprévu de montagne jette l'étincellement de ses roches à l'endroit qui devrait être le ciel.

Ailleurs, dans une somptueuse salle de bois orné et comme frisé, parlent les Sibylles en des langues étrangères. Ces prophétesses répondraient-elles à l'alignement des restes funèbres ? Ont-elles expliqué la stupeur des trous sans yeux, des nez caverneux et des féroces dentures ? Car à travers le résidu immuable et qui se ramène à lui-même, après tant de différence dans la destinée, on a pu entrevoir une grâce. Une ornementation s'est produite, ornementation du Temps ; qui donne son prix au ciel, et au lieu, aux maisons bariolées, aux religieuses passantes, à la douceur un peu trop molle de l'air à cause des montagnes trop élevées alentour. La mort est si bien transférée aux roses de fer, que l'on ressent une sérénité douce et sage à contempler la majesté d'un Art qui se placerait au-delà de l'homme.

PIERRE JEAN JOUVE

UN PEU DÉBOUSSOLÉ

Y en a qui vont leur bonhomme de chemin sans se tracasser de savoir pourquoi nous existons, ni si tout ça a un sens, mais moi je ne suis pas comme ça. Ce que je veux, c'est découvrir la Vérité. Bien sûr, ça n'est pas facile, parce qu'il y a des tas de gens qui croient la connaître, la Vérité, et c'est peut-être vrai, mais ils la gardent pour eux. C'est comme avec le gouvernement : on ne sait jamais ce qu'il fait réellement, à part des tas de mystères. Pour ce qui est de la Vérité, celle qui compte vraiment, celle que les religions prétendent détenir, je crois que c'est surtout en réfléchissant qu'on a des chances de la trouver, à mon avis du moins. Et maintenant que je connais Huggett et la Bande, j'ai bon espoir — car Huggett est une espèce de philosophe et même un mystique. Le seul ennui, c'est qu'il est très jeune, comme moi.

Ils m'ont envoyé un paquet pour mon anniversaire, mais je ne retournerai pas là-bas. Si je revenais, je serais capable de la tuer, elle, car je ne connais pas ma propre force. Je ne suis pas très grand, juste de taille moyenne, mais je suis assez bien fait. Si je voulais, je pourrais être modèle. Y a des tas d'artistes qui me l'ont proposé, parfois avec des arrière-pensées, bien sûr, mais parfois très sérieusement. Ce qui leur plaisait, chez moi, c'est que je suis bien proportionné ; je n'ai pas seulement de ces muscles qui tournent à la graisse. C'est bien payé,

aussi, mais c'est fatigant, d'être modèle. N'empêche que si je voulais, je pourrais, mais ça ne m'intéresse pas parce que je deviendrai peut-être un artiste moi-même, et ça n'est pas compatible, à mon avis. On n'entend jamais parler de modèles qui deviennent des artistes. Les modèles, ça n'est généralement que des ratés.

Le plus souvent, je ne travaille pas, parce que les boulots qu'on me propose sont sans intérêt ou parce que, comme en ce moment, j'ai besoin d'être libre pour pouvoir me trouver. Alors, comme il faut bien que je dorme quelque part... C'est tout ce que je vous dirai. (Une phrase comme ça, dite avec un sourire en coin, ça vous rend tout de suite intéressant : le mystère, ça excite les gens.) Mais que ce soit personnellement ou non, je connais toutes les putains, et les ci, et les ça, sans que ça m'engage à rien, car il y a quelque chose en moi qui me conduira très loin, quand je me serai trouvé. Tout de même, c'est un monde où il faut savoir se défendre.

Y m'arrive de voir rouge, particulièrement si on m'a fait une vacherie. Je ne pardonne pas ; le pardon, je n'y crois pas. A l'école, j'ai à moitié tué un autre garçon. C'est comme ça que mes ennuis ont commencé. Y a quatre ou cinq personnes dans le monde à qui j'aimerais ouvrir le ventre. J'y pense souvent. C'est comme ce que je vous disais à propos de ma belle-mère : si je retournais là-bas, je serais capable de la tuer à moitié, car quand je vois rouge, je ne connais plus ma force. C'est pour ça qu'ils ont eu tort de m'envoyer un cadeau pour mon anniversaire. Ils ont du fric, à présent, mais tout ce qu'ils trouvent le moyen de m'envoyer, c'est cinq billets. Je ne le leur reproche pas, mais ce que j'en fais ne leur plairait sûrement pas. Ça me sert à me faire couper les cheveux et à acheter une de ces lotions qui ne dessèchent pas les tifs, tout en leur donnant de jolis reflets. *Pour les hommes*[1], ça s'appelle.

1. En français dans le texte. (N. d. T.)

Bref, comme je le dis toujours, ils ne croient pas en moi. Ils me prennent pour un raté, ou pire. Mais ça m'est égal ; ils verront bien. Je me cherche, c'est tout. Si ma mère n'était pas morte, elle aurait compris. Elle tenait à ce que je sache m'exprimer correctement, ma mère. C'est vrai que je parle bien, même si je n'écris pas très facilement. Bien sûr, si j'avais été poète, ça n'aurait pas eu tellement d'importance : la poésie, ça n'est pas une question de style, c'est les mots qui ont de l'importance. Faire de la poésie, c'est un peu comme peindre avec des mots, à mon avis. Quand j'ai vu rouge et que j'ai presque tué ce garçon, ma mère m'a conduit chez un psychologue. Mais, après, elle est morte, et mon père, lui, ne croyait pas aux psychologues. C'est alors qu'il s'est remarié avec sa putain. Le psychologue avait dit que je devais me trouver moi-même, ou quelque chose comme ça, je ne me rappelle pas très bien. En tout cas, j'avais un Q. I.[1] assez faible et quand j'ai fait mon service militaire, c'était pareil. Ça me tracassait un peu, mais Huggett dit que tout ça c'est de la foutaise. En tout cas, à l'école, je n'étais pas très brillant.

Huggett est en train d'écrire un bouquin qui ira très loin dans la recherche de la Vérité, mais il lui faudra des années pour l'achever parce qu'il n'y cause pas seulement de religion mais aussi de philosophie. Il travaille dans un bureau de navigation, mais il a déjà publié des poèmes et il a des tas de disciples. C'est eux qu'on appelle la Bande. La Vérité et la Réalité : il y a des milliers d'années que les hommes les cherchent. Qu'est-ce qui est réel ? Aristote disait que c'est ce que nous voyons, et Platon que c'est ce que nous ne pouvons pas voir, ce qui est derrière les choses. J'ai lu ça dans un digest. Et Socrate disait : « Connais-toi toi-même. » Mais Huggett dit que c'est surtout une affaire de Volonté.

1. Quotient intellectuel. (N. d. T.)

Nous devons donner naissance à une race nouvelle qui aura une véritable Volonté de Puissance et c'est la Volonté de Puissance qui nous portera au sommet.

Bien sûr, il peut arriver qu'on réussisse brusquement. L'autre jour, j'ai vu une carte qui indiquait tous les trésors cachés qu'on a découverts en Angleterre (je ne connais pas très bien le pays, en dehors des landes du Yorkshire où était l'école de redressement). Il y a aussi des sommes non réclamées : on peut en demander la liste. Avec ma silhouette et mes jambes, je pourrais être danseur, et je pourrais aussi chanter si seulement j'arrivais à ne plus fumer. Elvis Presley a des tas de voitures et Tommy Steele a commencé dans un groupe d'amateurs, comme il y en a dans les cafés-bars où je suis tout le temps fourré. Regardez les « découvertes » de Carroll Levi : ce sont tous des jeunes, mais je n'aime pas ce qu'ils font. Le jazz traditionnel, c'est plus sérieux. En tout cas, je ne perds pas mon temps à rêver à tout ça, car si on veut chercher la Vérité y faut avoir sa tête à soi, et c'est surtout les ratés qui rêvent de ramasser des millions au jeu ou en devenant d'un jour à l'autre quelque chose comme le Johnny Ray anglais.

Ç'a été une veine d'avoir connu la Bande. Susan est institutrice. Nous avons fait connaissance à la maison du café italienne. Elle était l'amie de Reg, qui est le second après Huggett. Je crois qu'il aimerait bien être le premier, mais Huggett est un génie et lui pas. Reg croit à la Puissance et il dit merde à l'humanité : si des millions de gens doivent être liquidés, qu'est-ce que ça fait ? La plupart ne sont même pas vivants, il dit. Mais Huggett, lui, croit à la Puissance et à la Dictature en vue de la Régénération du Monde, alors ils se disputent souvent. D'abord, Reg ne m'a pas trouvé sympathique parce qu'il était évident que je plaisais à Susan, mais, à présent, il est avec une autre fille, Rosa, qui est dactylo. Reg ne travaille pas beaucoup lui-même. Le

plus souvent, ils (je veux dire les hommes) s'habillent très mal, avec de vieux pantalons de flanelle sales que je ne voudrais même pas porter et des manteaux (qui porte encore des manteaux ?), et ils n'ont jamais les cheveux bien coupés, en partie parce qu'ils sont trop occupés à réfléchir et à causer, en partie parce qu'ils ne veulent pas avoir l'air de tantes, mais surtout parce qu'ils détestent tout ce qui a l'air bourgeois (pourtant, quand Susan dit qu'une chose est bourgeoise, Huggett lui dit de ne pas faire l'idiote). Moi, je m'habille bien. Quand j'ai du fric, j'achète mes blue-jeans et mes chandails dans un magasin où on les fait spécialement pour vous (comme ça vous ne ressemblez jamais à personne d'autre) et je me fais couper les cheveux chez Raymond (15 shillings avec une lotion *Pour les hommes*) et je porte des blue-jeans très collants parce que j'ai de jolies jambes. Alors la Bande a d'abord cru que je jouais un jeu (mais qu'est-ce qu'ils avaient à perdre ?) ou que j'étais une tante (la Bande déteste les pédés, mais Susan pourrait leur dire ce qui en est) ou que je faisais partie d'une bande de *Teddy boys*[1] (mais je suis toujours seul). C'est pour ça que, d'abord, ils n'ont pas été très aimables avec moi (sauf Susan, mais les femmes, dans la Bande, ça ne compte pas beaucoup), mais je me suis dit que, comme je pourrais bien devenir un artiste ou un écrivain, c'était ma chance qui passait (même Huggett dit qu'en Angleterre c'est très difficile de faire son chemin dans le monde des artistes et des écrivains). Et puis les choses dont ils parlaient étaient celles qui m'intéressaient — vous savez : la Vérité et la Volonté de Puissance et le Génie — surtout Huggett. Et je me sentais très seul. Alors, quand j'étais avec Susan et que nous étions avec la Bande, je ne parlais pas, je me contentais d'écouter. C'est encore un truc si vous voulez avoir quelqu'un ou quelque chose : ne dites rien.

1. « Zazous » anglais d'après guerre. (N. du T.)

La Bande, ce n'est pas la même chose que ces « Jeunes gens en colère » dont vous avez entendu parler [1]. Quelqu'un a dit que c'était la même chose et Huggett a été furieux, parce que c'est par l'Amour et la Dictature que la Volonté agit, et que ces Jeunes gens en colère, eux, croient à la démocratie et à la liberté et à un tas de trucs qui sont seulement des obstacles à la véritable pensée, d'après lui. Pourtant, la Bande est tout de même « en colère » à cause de toutes les foutaises qu'on fait et qu'on écrit aujourd'hui. Huggett dit qu'il faut attendre pour voir leurs idées triompher, que c'est une question de temps, mais, comme je l'ai dit, notre génération est pressée. Et moi aussi je suis en colère, je l'ai déjà dit, au point que je pourrais les tuer tous, les patrons, les maîtres d'hôtel, les flics, les filles qui veulent être gentilles, les pédés qui veulent aussi être gentils.

Ce qu'il faut que je sache, c'est à quoi tout ça rime, pourquoi nous existons, ce qu'est la Vérité. Parfois ça me tracasse tellement que je ne peux plus attendre : je *dois* savoir. J'ai souvent pensé que j'avais trouvé, mais c'était une blague. Huggett, lui, peut m'en apprendre long, parce qu'il est un génie. En tout cas, maintenant, c'est à la maison du café italienne que je vais, pour retrouver la Bande, et pas à Southampton ni à la maison. Susan a dit à Huggett que c'était mon anniversaire (j'ai juste vingt et un ans) et la Bande organise une soirée en mon honneur. La plupart du temps je ne bois pas parce que ça pourrait me rendre furieux, mais avec la Bande, je me sens bien et peut-être que ce soir je me saoulerai.

***

La Bande occupait deux longues tables dans le fond, loin de la devanture. Si la plante grasse, aux feuilles

1. *The Angry Young Men :* étiquette donnée à une partie de la jeune génération intellectuelle anglaise. (N. d. T.)

luisantes, bien qu'un peu racornies, qui surplombait leurs têtes, leur était à présent aussi familière qu'un aspidistra, le débraillé sans recherche des membres de la Bande semblait vouloir démentir l'origine tropicale des feuilles charnues et souligner leur complète acclimatation au monde de la petite bourgeoisie anglaise. Au milieu de l'uniformité des coiffures recherchées des hommes et des queues de cheval des femmes, des blue-jeans et des chandails de pêcheurs, la tenue négligée des éléments mâles de la Bande et l'élégance sans éclat mais étudiée de ses éléments femelles auraient pu attester une sorte d'exhibitionnisme à rebours. Mais les atours de la Bande — complets fatigués, pantalons de flanelle tachée ou de velours graisseux, chandails et jupes, broches et boucles d'oreilles à bon marché — n'étaient pas un signe de protestation consciente ; ce n'était que l'aboutissement d'un goût hérité et accepté, les fruits de maigres salaires. Le blazer d'Harold lui-même était celui qu'il avait toujours porté. Ils ignoraient aussi bien les porteurs de blue-jeans qui les entouraient que la plante grasse, les Chinois qui jouaient aux échecs ou la guitare du petit orchestre. Ils se retrouvaient toujours là, et ils buvaient du café. Ils parlaient sans arrêt — ou, plus exactement, les hommes parlaient et les femmes avaient l'air d'écouter. La façon dont ils s'habillaient était la dernière chose dont ils se souciassent. Les jeunes femmes, à part Susan, étaient quelconques, et, à part Rosa, non maquillées (mais Rosa était la seule à avoir une vilaine peau). Les jeunes hommes avaient des visages énergiques mais pas de menton, sauf Harold Gatley, qui était un peu plus âgé que les autres, avait un air banal et portait des lunettes. Il avait vraisemblablement passé la trentaine. Huggett avait un visage mince, marqué de taches de rousseur, des cheveux roux en broussaille, des yeux gris pâle et une petite moustache peu fournie. Lorsque, comme

c'était précisément le cas, la conversation avait cessé de l'intéresser, son visage devenait parfaitement inexpressif, et il demeurait absolument immobile.

Reg était en train d'expliquer les difficultés qu'il éprouvait à terminer son roman :

« Rawston n'est pas un homuncule, dit-il. Il a jeté à la poubelle le vieux père Freud et tous les attrape-couillons, bien avant que le livre commence. Comme dit Huggett, il connaît les méthodes conventionnelles, bien que, cela va de soi, il les utilise pour assurer sa suprématie personnelle et pas du tout de la manière idiote que veut le christianisme. Il y a un chapitre où il lit Jacob Boehme et adapte ses idées à des fins destructives. »

Huggett ferma les yeux d'un air excédé.

« Bon sang ! s'écria-t-il. Tout ce pauvre satanisme, ce nihilisme de bazar ! Tu n'es qu'un romantique à rebours, Reg... Non, nous n'allons pas recommencer à discuter de ça, ajouta-t-il avant que Reg ait pu lui répondre. Ce qui me tracasse, *moi*, c'est cet individualisme conventionnel : Rawston fait ceci, la putain fait cela... Tu creuses ta propre tombe en t'intéressant encore à ce cadavre pourri, le roman. A quoi bon s'encombrer de tout ce bois mort ?

— Il en faut, du bois, pour faire du feu, Huggett, répliqua Reg d'un ton agressif. Et, par Dieu, nous allumerons un tel brasier que toutes les gentilles petites lances d'incendie du monde civilisé seront incapables de l'éteindre ! »

Susan cherchait désespérément ce qu'elle pourrait dire de désagréable à Reg. Elle ne partageait pas les idées de la Bande, à laquelle ne l'attachaient que son violent désir physique pour Reg et l'espoir qu'il recommencerait à s'intéresser à elle. La passivité s'étant révélée sans effet, elle avait décidé de réveiller son intérêt en l'attaquant sans cesse. Mais elle

ne trouvait rien d'autre à dire que : « Prends garde à ne pas te brûler les doigts... » Cette réflexion lui parut un peu puérile. Elle ne ferait en tout cas qu'accuser son côté « écolière », que Reg et Huggett méprisaient. Finalement, elle dit :

« Quelle barbe, cette pyromanie intellectuelle ! »

Mais ces mots, qu'elle trouvait agréablement sophistiqués, vinrent trop tard, car Reg avait déjà repris :

« Dès qu'il apprend la nouvelle, donc, Rawston va trouver la police, et... »

Il était dit pourtant qu'on ne connaîtrait pas le fin mot des raisons de Rawston, car c'est à cet instant que Kennie entra et s'approcha de la table.

L'aspect de Kennie, quand, comme ce soir-là, il le soignait particulièrement, suscitait des commentaires jusque chez les plus extravagants porteurs de blue-jeans et de queues de cheval. Il n'était pas possible de le confondre avec le reste de la Bande. Ses jeans rayés étaient plus collants, sa ceinture plus large et plus constellée de boutons de cuivre qu'il ne semblait possible. Son chandail (le fameux modèle exclusif) ne serait vraisemblablement jamais imité, avec ses zébrures noires et blanches. Sous la masse artistement coiffée de ses cheveux noirs copieusement arrosés de lotion *Pour les hommes*, son visage pâle était d'une beauté et d'une sottise gênantes. Ses grands yeux n'avaient aucune expression, ses lèvres épaisses et sensuelles s'entr'ouvraient dans un demi-sourire (Kennie respirait toujours par la bouche). Il portait, à une oreille, un petit anneau de cuivre. Mais, surtout, il était trop petit pour un accoutrement aussi extravagant.

Reg fronça les sourcils tandis que Kennie s'asseyait à côté de Susan et, les premiers bonjours échangés, il reprit son discours :

« Donc, Rawston doit imposer sa volonté, jusqu'à un certain point, aux autorités... »

Mais Huggett n'en voulait pas entendre davantage. Il avait adopté Kennie comme mascotte, et ses sentiments mêlés de gentillesse et de protection n'admettaient pas de voir son Muichkine de poche relégué à l'arrière-plan.

« Tais-toi, Reg, s'écria-t-il. Au diable ton Rawston et tous les autres petits héros satanico-nihilistes de sa sorte, assouvissant leurs médiocres petites vengeances contre la Société. En quoi valent-ils mieux que Don Juan, Rastignac, Julien Sorel et tous les autres fantoches romantiques ? Ils sont confinés dans les limites de leurs petites volontés personnelles, de leurs pauvres petites santés, de leurs pauvres petites malices trop humaines. Qu'ils passent de l'autre côté de la raison, c'est là qu'ils apprendront à voir, qu'ils découvriront la vraie volonté — à Bedlam[1], avec ce vieux Billie Blake[2]... »

Et, comme Reg allait répondre, il se détourna ostensiblement de lui et conclut :

« Aujourd'hui, nous fêtons les vingt et un ans de Kennie. »

Susan prit la main de Kennie. Elle avait toujours rêvé d'enseigner les déficients mentaux, de rééduquer les délinquants juvéniles. Elle débordait d'instinct maternel, et elle espérait contre tout espoir que la jalousie de Reg, en l'occurrence, en serait chatouillée. Elle avait même espéré un moment que cet instinct maternel se transformerait en quelque chose de plus vif, mais Kennie s'était révélé si passif en amour, s'était laissé si puérilement chouchouter qu'elle était restée sur sa faim. La Bande avait vu là la preuve que Kennie n'était pas pédéraste, en même temps qu'elle-même venait à en douter. Elle lui serra néanmoins la main tendrement et l'embrassa sur les lèvres.

1. Célèbre asile d'aliénés londonien. (N. d. T.)
2. William Blake. (N. d. T.)

« Bon anniversaire, chéri », dit-elle.

Tous les autres — sauf Reg et Rosa — lui firent écho.

Kennie se sentait soudain gêné. Jusque-là, il s'était réjoui que la Bande l'acceptât, y voyant le signe d'une gentillesse sans exigence qu'il avait rarement connue. Mais cette brusque démonstration l'accablait. Il tenait à « sa » soirée, bien sûr, mais il souhaitait surtout écouter la Bande discuter. N'ayant aucune sympathie pour Reg, il était heureux d'entendre Huggett le remettre à sa place ; mais Reg n'en était pas moins quelqu'un de très important, le second après Huggett, et il lui apparaissait presque sacrilège que son anniversaire dût le réduire au silence. Depuis plusieurs années, Kennie avait appris à plaire aussi bien qu'à haïr, et il cherchait à présent un moyen de plaire à Reg. Il se tourna donc vers lui et dit avec tout le charme dont il était capable :

« Il me semble que Rawston ressemble assez à Sugden, dans la pièce de Harold. Je veux dire : dans la manière qu'il a d'agir de manière concertée... »

Si la syntaxe de Kennie était assez douteuse, son langage, lui, était très correct. Avec son aspect séduisant, c'était d'ailleurs ce que Reg détestait le plus en lui.

« Pour l'amour du Ciel, Huggett, s'écria ce dernier, même si tu crois aux inepties de Dostoïewski et à son Muichkine, est-il indispensable que tu nous imposes la présence du premier petit débile mental venu ? Tu pourrais au moins demander à ton *protégé*[1] de ne pas jouer les épileptiques devant moi. »

Pendant une seconde, Susan et Huggett regardèrent Kennie avec inquiétude : il leur avait si souvent expliqué qu'il lui arrivait de « voir rouge », mais l'éclat de Reg ne faisait manifestement que l'interloquer.

« Écoute, Reg, dit Huggett d'un air supérieur. D. H. Lawrence était un idiot. Heureusement pour le

1. En français dans le texte.

monde, son cadavre est depuis longtemps décomposé. Mais ne t'efforce pas de vouloir le réincarner : tu n'as pas la barbe qu'il faut. »

Sur quoi, se tournant vers Susan, il annonça :

« Le dîner d'anniversaire, au *Vitelloni's*, je pense ? Tu es d'accord ? »

Et, en quelques minutes, la Bande eut entraîné Kennie vers une orgie de pâtes, de risotto et de chianti. Reg réussit non sans mal à convaincre Rosa de ne pas les suivre.

Ils avaient projeté d'aller ensuite chez Huggett avec force bouteilles de vin d'Espagne pour écouter des enregistrements de chants folkloriques américains, mais au dessert Huggett proposa autre chose :

« Allons chez Clara ! s'écria-t-il. Elle intronisera Kennie. Ça te plairait d'être intronisé, non ? »

Il suffisait d'un peu de vin pour transformer Huggett en un joyeux drille.

Kennie n'avait pas apprécié les vertus de la cuisine du *Vitelloni's*. Il n'était guère porté sur la nourriture et la boisson, mais il avait l'habitude de repas plus raffinés que ceux de la Bande. Après quelques verres de vin, il était à nouveau obsédé par sa recherche de la Vérité.

« J'avais surtout envie de t'écouter parler », dit-il à Huggett.

Et, à Susan, dont le bras protecteur passé autour de sa taille commençait à le gêner un peu, il confia :

« Je n'ai pas beaucoup de temps, et j'ai tant de choses à découvrir sur moi-même. Je croyais qu'on parlerait encore de la philosophie, de la Vérité, et tout.

— Bien sûr ! s'écria Huggett. Nous allons parler de la Vérité et des vertus de la Volonté jusqu'à l'aube ! Mais où serions-nous mieux pour le faire que chez Clara, l'Hétaïre de Highgate, l'Aspasie d'Archway ?

Elle connaît l'énigme du Sphinx, Kennie, pour ne rien dire du secret des Sibylles ! »

La Bande se mit à s'agiter. Une ou deux des filles, pendant une seconde, éprouvèrent de l'espoir et une certaine excitation. Huggett faisait rarement le clown, mais lorsque la chose lui arrivait, cela signifiait que, lui qui subordonnait d'habitude avec rigueur tout désir et, plus encore, tout sentiment à la discipline de sa grande œuvre, il était d'humeur lascive. Pourtant, les espoirs des filles furent vite déçus, car il ajouta simplement :

« En outre, il est temps que je couche avec Clara. Elle se donne trop de mal à servir la cause des arts : elle a besoin d'un peu de distraction. »

Huggett riait rarement, mais quand il riait il faisait autant de bruit que huit personnes. D'ordinaire, toute la Bande lui faisait écho ; cette fois, pourtant, il fut le seul à rire. Il y eut un silence, puis une des filles, oubliant les sermons de Huggett à Susan, lui dit :

« Elle est affreusement *bourgeoise*[1], cette Clara.

— Elle doit être assez âgée », dit une autre.

Dans leur esprit, cela signifiait la même chose.

Un jeune homme qui portait une veste de cuir élimée dit :

« C'est dégradant, Huggett. »

Harold Gattley cligna des yeux comme un hibou derrière ses lunettes.

« Je pense qu'elle dort dans des draps de soie », dit-il.

Mais Huggett était bien décidé, et il dit avec une soudaine chaleur, presque enfantine :

« Elle a des tas de choses à boire : whisky, cherry-brandy, crème de menthe... »

Kennie, dans la vie de qui les choses du sexe avaient

1. En français dans le texte. (N. d. T.)

si souvent été un boulet, avait écouté la proposition de Huggett d'une oreille déçue et perplexe. Il était tellement convaincu que cette nuit pourrait être capitale, qu'elle serait l' « heure de vérité » qui lui révélerait le sens des choses ! Et voilà qu'il n'était plus question de parler. Il pensait avec hostilité à cette Clara inconnue de lui. Les yeux gris de Susan posèrent sur lui un regard maternel. Elle devinait son désappointement. Elle était presque décidée à emmener Kennie chez elle, lorsque Reg et Rosa rejoignirent la Bande. L'obstination de Rosa avait gagné la partie, mais la moue boudeuse de son petit visage rond et maquillé disait que ce n'avait pas été sans mal. Lorsqu'elle vit Reg, Susan sut qu'il lui fallait rester, mais elle serra le genou de Kennie et dit :

« Ne t'en fais pas, Kennie. On discutera beaucoup quand même. »

Les membres de la Bande mirent leur argent en commun pour payer le repas et pour emporter quelques bouteilles de vin supplémentaires, en dépit des perspectives qu'avait fait miroiter Huggett. Ils ne laissèrent rien payer à Kennie. Ils montèrent à onze dans des taxis pour gagner Highgate. A l'arrivée, ce fut au tour de Kennie de sortir son argent, car la Bande tout entière ne possédait plus cinq shillings. Cela fit grand plaisir à Kennie, en lui donnant le sentiment qu'il était plus habile que la Bande à « faire » de l'argent.

Ils montèrent les marches du perron de la grande demeure de style Régence de Miss Turnbull-Henderson au moment même où un petit homme âgé, aux joues rouges et aux cheveux grisonnants, appuyait sur la sonnette. Il fut débordé par la Bande, et, lorsque la porte s'ouvrit, il avait déjà été refoulé par la jeunesse insouciante vers le bas du perron. La femme de chambre italienne — la quatrième que Miss Turnbull eût engagée depuis quatre mois — fut absolument incapable de

comprendre ce que voulait la Bande, comme de la repousser. Lorsque Clara apparut, la Bande était déjà en train de se débarrasser des multiples écharpes et paires de gants que ses membres des deux sexes portaient en toute saison. Elle eut l'air assez déconcerté. Ses grands yeux sombres s'arrondirent comme ceux d'un lémurien, son visage jeune et potelé rougit de timidité et d'inquiétude, ses grandes boucles d'oreilles tintèrent. La timidité lui allait bien : Kennie lui-même, frappé par sa séduction, comprit le désir de Huggett.

« Nous avons apporté à boire, dit celui-ci. Nous fêtons un vingt et unième anniversaire... Je me suis rappelé que, la dernière fois, vous m'avez dit que vous aimeriez rencontrer le reste de la Bande.

— Mon Dieu ! s'écria Clara. Et moi qui attends Tristram Fleet ! »

Sur quoi, d'un air encore plus inquiet, elle s'exclama :

« Mr. Fleet ! Mr. Fleet ! Vous voilà ! »

Elle sourit avec grâce, en signe de bienvenue, pardessus les têtes de la Bande, au petit homme inconnu. Tristram Fleet lui rendit son sourire avec une courtoisie désuète. Entre eux se dressait une infranchissable barrière de manteaux de sport, de duffle-coats, d'écharpes de laine et d'imperméables. Un moment on put croire que Mr. Fleet et Clara auraient à se frayer passage de force pour se rejoindre, mais Huggett sauva la situation :

« Sans blague ! dit-il. Je n'imaginais pas que vous étiez Tristram Fleet ! Je suis Huggett, et voici Reg Bellwood.

— Enchanté, dit Mr. Fleet. Je suis heureux de pouvoir vous dire combien j'ai aimé votre poème *Saint Jean de la Croix*, Mr. Huggett.

— Saint Jean *sur* la Croix », rectifia Reg d'un air désagréable — mais Huggett eut l'air sincèrement ravi.

« Merci », dit-il (d'un air de petit garçon satisfait).

Puis il ajouta (d'un air de petit garçon en colère) :

« Bien sûr, vous vous doutez que nous avons horreur de presque tout ce que vous écrivez ?...

— Ah ? soupira Mr. Fleet avec une petite moue modeste. Très bien... »

C'était parfait, se dit Clara. Après tout, peut-être tout se passerait-il bien. Ce n'était pas rien, d'avoir mis en contact Huggett et son groupe et Tristram Fleet. Mais à quoi sa maison était-elle destinée et à quoi pouvait servir tout l'argent que sa mère lui avait laissé, sinon à créer un forum intellectuel ?

« Mr. Huggett a déjà parlé devant le Club », dit-elle à Tristram Fleet.

Et elle ajouta à l'intention de Huggett :

« Mr. Fleet est venu me voir pour parler d'un petit débat que j'espère organiser. »

La Bande était déjà en train de discuter bruyamment sur le point de savoir si Fleet ressemblait à ses photos, si la chose avait ou non de l'importance, si d'ailleurs son aspect en avait, et si, en fin de compte, il avait lui-même une importance quelconque. Kennie se taisait, car, ne lisant pas les articles de critique littéraire, il ignorait jusqu'au nom de Tristram Fleet.

Il ne restait que quelques-uns des fauteuils de sa mère dans le vaste salon que Clara s'employait à transformer en pagode chinoise. Mr. Fleet s'assit dans l'un des plus confortables et crut devoir adresser à son hôtesse quelques mots de compliment sur les panneaux ornés de dragons qu'elle avait installés.

« Ils sont délicieusement monstrueux, dit-il, mais n'hésitez pas à donner à tout cela un caractère cent fois plus monstrueux encore. Je verrais fort bien des dragons partout, emmêlés en de monstrueuses étreintes. Surtout au plafond. »

Ce genre de conversation n'intéressait pas la Bande, dont les membres s'employèrent à boire le plus possible

dans le temps le plus court possible. Ils persuadèrent Clara de les laisser utiliser une grande vasque chinoise, car ils aimaient à mélanger toutes les boissons imaginables — cela évitait de perdre du temps à choisir entre elles.

La Bande et Huggett, en particulier, rendaient Tristram Fleet un peu nerveux. C'était ce qui expliquait sa réflexion sur les dragons, dont l'incongruité lui apparut tout de suite. Il n'avait pas accepté sans quelque appréhension l'invitation de Miss Turnbull-Henderson à parler devant son « Club des Lecteurs et des Auteurs réunis », mais elle lui avait offert un si joli cachet qu'il s'y était considéré comme obligé. Il était réconforté d'apprendre qu'un des chefs de la jeune génération l'avait précédé dans cette voie, mais il regrettait que sa première rencontre avec Huggett eût lieu sur un terrain aussi inattendu.

La Bande essayait d'oublier les dragons chinois en buvant abondamment. Clara essaya d'oublier la Bande en remplissant les verres. Susan se sentait déprimée parce que Reg et Rosa s'étaient mis à se tripoter dans un coin. Elle décida qu'il était abominable, de la part d'Huggett, de négliger à ce point Kennie le jour de son anniversaire.

« Voici Kennie Martin, dit-elle à Clara. C'est *son* vingt et unième anniversaire que nous célébrons. »

Si Clara fut assez déconcertée par l'accoutrement de Kennie, elle trouva son visage aux grands yeux (un mélange de John Keats et de crétinisme) encore beaucoup plus troublant. Elle se dit pourtant que quelqu'un doté d'un aspect aussi « intéressant » pouvait bien être un jeune génie.

« Quelle belle chose que d'avoir vingt et un ans et tout un avenir de créateur devant soi ! » dit-elle.

Kennie ne répondit pas. Il n'était pas, comme la Bande, particulièrement impressionné par le décor

chinois : il avait, en son temps, visité des endroits beaucoup plus étonnants.

Clara essaya autre chose :

« Êtes-vous un écrivain *du dimanche*[1] ? » demanda-t-elle.

Kennie la regarda d'un air morne.

« Laissez-moi écouter ce que Huggett dit à ce bonhomme, dit-il, c'est important pour moi. »

Clara rougit une fois de plus, mais, se souvenant que les jeunes génies sont volontiers un peu brusques, elle décida de ne pas se vexer et se contenta de remplir le verre de Kennie encore plus souvent que ceux des autres.

Il ne fallut pas longtemps pour que Huggett passât des propos polis et de circonstance à l'exposé doctrinal. Il avait une grande confiance dans sa capacité de persuasion. Tristram Fleet, leurré par ces préliminaires agréables, se sentait flatté par ce cordial échange de vues entre hommes d'avant-garde.

Kennie sentait le sommeil le gagner. Les propos définitifs de Huggett ne lui parvenaient plus que par bribes, mais ce qu'il en entendait lui semblait répondre à toutes ses questions, l'ivresse aidant.

« Il n'y a pas d'autre vision du monde que la vision subjective, disait Huggett. Je dresse ma propre carte et j'y trace les chemins que je suivrai. Si des gens choisissent de me suivre, ils trouveront le salut.

— Mais vos secrets sont trop bien gardés, dit Mr. Fleet. Comment voulez-vous qu'on vous suive dans un royaume si bien défendu ?

— C'est *mon* royaume, s'écria Huggett. Je le protège comme je peux. »

Kennie fut frappé par le sérieux de son visage et en déduisit que tout cela était très important. Un peu plus tard, il entendit Huggett protester :

1. En français dans le texte. (N. d. T.)

« Bon sang ! Évidemment que Rousseau était fou ! Sinon, quel intérêt présenterait-il ? Si vous êtes sain d'esprit, vous vous noierez dans la masse des anonymes, vous vous perdrez dans le désert de la Raison. Le seul espoir réside, cela va de soi, dans le domaine mystérieux qui se trouve au-delà de la Raison. Même vous, en tant qu'esthète, vous devez admettre cela. C'est là que subsiste la seule beauté. Voyez Blake, voyez Maupassant à la fin de sa vie, voyez les Doukhobors et les disciples de Jezreel... Le premier dément venu, échappé d'un asile, vous en dira plus long sur la Vérité que des idiots comme Hume ou Bertrand Russell !

— Mmmmm, dit Mr. Fleet. Je vois ce que vous voulez dire. La plus haute sagesse est proche parente de la folie... »

Il commençait à trouver cela ennuyeux et d'une grande banalité.

Un peu plus tard, à travers un brouillard qui allait s'épaississant, et tandis que la pièce semblait tanguer de plus en plus, Kennie entendit encore Huggett dire :

« Oui, bien sûr, si vous ne voulez pas reconnaître que la conspiration humaine tend à cacher la vérité qu'elle a trahie...

— Pensez-vous sérieusement qu'il s'agisse d'une conspiration consciente ? » demanda Mr. Fleet.

Huggett, après un instant de silence, répondit gravement :

« Quand je parle à certaines personnes, je suis tenté de le croire, oui.

— Ah, dit Mr. Fleet. Je vois... Mais nous abordons là un domaine qui ne m'est pas familier. Je ne me sens pas très qualifié pour poursuivre cette discussion. »

Sur quoi il se leva et s'éloigna.

Kennie vit que Huggett était extrêmement mécontent.

Bien que son débat avec Huggett l'eût déçu, Tristram

Fleet ne voulait pas abandonner la partie. Il demanda à Reg :

« Et vous, Mr. Bellwood, que préparez-vous en ce moment ? »

Reg aurait été heureux d'être mis plus tôt sur la sellette, mais il en voulait à Tristram Fleet d'avoir prêté tant d'attention à Huggett. Il en voulait aussi à Rosa de l'avoir contraint à participer à cette soirée, et, par-dessus tout, il en voulait à Kennie d'être à l'origine de tout cela. Il sentit venir l'occasion de se soulager et dit, en imitant le ton de Mr. Fleet :

« Oh, pas grand-chose, merci beaucoup. »

Puis, prenant Mr. Fleet par le bras, il ajouta d'un air agressif :

« Mais il faut que vous connaissiez mieux le héros de cette soirée, notre *Teddy boy* de vingt et un ans... Je pense que vous avez entendu parler de la menace que constituent les *Teddy boys*, Mr. Fleet ? Mais je parie que vous n'en avez jamais rencontré un... »

Il entraîna le critique embarrassé vers Kennie, toujours assis, la bouche un peu plus ouverte encore que d'ordinaire.

« Kennie, dit Reg, voici le plus éminent invité de notre soirée, Mr. Tristram Fleet. Mr. Fleet, je vous présente notre invité d'honneur, Kennie Martin, qui a vingt et un ans aujourd'hui. Comme vous pouvez en juger d'après son accoutrement, Kennie Martin est un authentique *Teddy boy*. »

Sur quoi, il s'éloigna.

Kennie haït Reg de l'avoir qualifié de *Teddy boy*, alors que tout le monde savait que ce n'était pas vrai. Il se souvint aussi que c'était à cause de Tristram Fleet que Huggett était en colère.

Le premier mouvement de Mr. Fleet, en voyant Kennie de près, fut de faire demi-tour et de s'en aller, mais l'expression pitoyable du jeune homme lui donna

le sentiment qu'il devait adoucir la dureté de Reg Bellwood.

« J'avoue, dit-il, que je connais très peu les jeunes gens d'aujourd'hui, qu'ils soient des *Teddy boys* ou autre chose. Je suis très heureux de vous connaître. Je vous souhaite un bon anniversaire. »

Quelque chose dans le ton recherché et l'évidente nervosité de Mr. Fleet donna à penser à Kennie qu'il pouvait venger Huggett. Il se pencha en avant et sourit à Mr. Fleet du sourire insolent et sournois avec lequel il avait souvent remis à leur place des messieurs d'un certain âge.

« Écoutez, dit-il. Vous vous gourrez. Je ne crois pas que vous ayez déjà rencontré des *Teddy boys*, mais je sais ce qu'ils vous auraient dit : vous êtes une vieille lopette. »

Mr. Fleet ne pratiquait pas le langage argotique, mais l'implication du propos lui fut tristement évidente. Il rougit de colère. Sa réputation d'amateur de femmes était notoire. Il tourna le dos à Kennie. Pendant une seconde, il pensa s'en aller, mais il sentit qu'il lui fallait faire honneur à sa renommée. Il chercha Clara du regard, mais s'aperçut avec dégoût qu'elle était allongée sur un sofa et tenait la main de Huggett. Ses yeux parcoururent les visages hideusement nus des autres femmes. Il arrêta finalement son choix sur Rosa. Si son visage était un peu boutonneux, du moins était-il convenablement maquillé, et non sans une certaine sophistication. Ses vêtements mettaient assez bien en valeur les courbes de son corps — et, en outre, il ne serait pas déplaisant de jouer un tour à l'odieux Mr. Bellwood. Il s'assit avec quelque difficulté par terre, à côté du fauteuil de Rosa, et lui consacra toute son attention.

Son succès dépassa ses espérances. Rosa avait déjà cessé de jouir de sa victoire sur Reg. Celle-ci ne lui avait valu rien de plus que quelques caresses et, comme

c'était Reg qui les lui avait données, elle se disait qu'elle en aurait eu tout autant, et de meilleure grâce, n'importe où ailleurs. Elle était aussi la seule fille de la bande à envier l'aspect, les vêtements et l'argent de Clara. Dès lors, l'intérêt que lui manifestait Tristram Fleet lui donnait au moins un sentiment de triomphe — et elle le savoura pleinement lorsqu'il l'emmena dans son taxi.

Susan, elle aussi, profita indirectement du triomphe de Rosa, car Reg ne pouvait supporter de rester seul. Avant de partir avec lui, elle demanda à Kennie si tout allait bien — mais Kennie s'était endormi. Les membres de la Bande s'en allèrent deux par deux, en sorte que Clara et Huggett se retrouvèrent seuls. Lorsqu'il commença à dégrafer sa robe, elle lui montra Kennie du doigt, éteignit les lumières et l'entraîna au premier étage.

Lorsque Kennie se réveilla, il faisait tout noir dans la pièce. Il se sentait très mal. Sa première pensée fut de sortir, et Clara était l'hôtesse de la Bande. Il aurait été affreux de vomir dans son salon, et il réussit à se retenir jusque dans le jardin silencieux. Lorsqu'il releva la tête, le ciel lui parut immense. Très loin, un train siffla, et Kennie éprouva un sentiment d'abandon presque insupportable. Il était près de pleurer. Il lutta désespérément pour se rappeler les choses capitales que Huggett avait dites et se mit à marcher en cherchant à comprendre ce qu'elles signifiaient.

***

Le colonel Lambourn regarda sa montre et constata avec ennui qu'il était déjà minuit et demi. Il aimait faire sa promenade à onze heures et demie précises, mais, depuis quelque temps, il lui arrivait parfois de s'endormir après dîner, et, ce soir-là, il devait avoir sommeillé plus longtemps que d'habitude. Cela n'avait d'ailleurs

rien d'étonnant, après la déplaisante conversation qu'il avait eue avec ce type du Ministère du Commerce — un subalterne sans une once de tact.

Le colonel ferma la porte de son appartement — ce qui était toute une affaire depuis qu'il avait fait mettre un troisième verrou, mais on n'est jamais trop prudent, par les temps qui courent — et prit d'un pas vif la direction du parc. Il emportait sa serviette avec lui car, malgré les trois verrous, il y avait des choses dont il préférait ne pas se séparer — dans l'intérêt de la communauté. Il se tenait très droit et marchait d'un pas alerte pour un homme de soixante-quatorze ans. Il avait toujours belle allure, avec ses joues rubicondes et ses yeux bleu clair, et il s'habillait avec soin, bien que son chapeau noir et son manteau ne fussent pas neufs. Il constata avec satisfaction qu'une sieste le retapait toujours aussi rapidement après une journée fatigante. Visites à la Société Royale de Géographie, au Ministère des Finances, au Ministère du Commerce, à l'Ambassade de Bolivie, à l'Évêché : peu d'hommes de son âge pourraient en faire autant, jour après jour, par tous les temps. Mais peu d'hommes de son âge — et peu d'hommes de quelque âge que ce fût — avaient d'aussi lourdes responsabilités. Il sourit d'un air sarcastique et ses yeux brillèrent d'un éclat limpide.

Comme il passait près d'un banc qui se trouvait sous un gros chêne, son attention fut attirée par une silhouette recroquevillée, celle de quelque jeune garçon en détresse, selon toute apparence. Il se dit qu'il y aurait bientôt beaucoup de détresse dans le monde, à moins que les gens au pouvoir ne se montrassent moins stupides qu'ils n'avaient fait jusqu'alors. Mais le spectacle d'un homme pleurant était le plus démoralisant qui fût au monde. Il s'assit d'un air embarrassé à l'autre bout du banc et laissa passer quelques minutes avant de se décider à demander d'un ton hésitant :

« Puis-je quelque chose pour vous ? »

Le garçon tourna vers lui des yeux immenses et dit :

« Laissez tomber. Ça ne m'intéresse pas. »

Le colonel Lambourn avait souvent entendu ces mots.

« Vous ne m'étonnez pas, dit-il. Peu de gens s'intéressent à la découverte de la Vérité. »

A son grand étonnement, le garçon s'écria :

« Qui vous dit que la Vérité ne m'intéresse pas ? C'est justement ce que je cherche.

— Ah ! dit le colonel Lambourn. Dans ce cas... »

Il tira son portefeuille de sa poche et tendit sa carte de visite au jeune homme. Elle portait ses mots : *Lieutenant-colonel en retraite Lambourn, 673 Parliament Hill, N. W.*

« Je me disais bien que vous aviez l'air d'un colonel », dit le garçon.

Mais le colonel Lambourn, sans l'écouter, ouvrit sa serviette et en sortit diverses cartes géographiques, en disant d'un ton neutre, presque officiel :

« Je sais bien que vous êtes un homme très occupé, monsieur... »

Le garçon eut l'air surpris, mais le colonel poursuivit :

« Comme je le suis moi-même, je ne vous retiendrai pas plus longtemps qu'il ne sera nécessaire. Laissez-moi vous exposer en deux mots l'essentiel de la situation qui, pourtant, à mon avis, ouvre des perspectives illimitées si elle est bien comprise et prise en main sans retard. Elle permettra, dans ce cas, à l'humanité de saisir la vérité essentielle de la vie comme jamais encore cela ne lui a été donné. Mais assez de bavardages : veuillez vous pencher sur ces cartes. »

Pendant un moment, il parut chercher une table, puis se contenta d'étaler sur le sol une carte d'Angleterre.

« Je n'ai pas besoin de vous rappeler, Monsieur, que mes déclarations doivent s'entourer du secret le plus

absolu. Je ne voudrais pas parler à la légère de conspiration. Les gens sont si souvent découragés lorsque je leur parle des continuelles persécutions dont je suis l'objet... Les imbéciles trouvent si facile de fuir la Vérité en la qualifiant de folie ! »

Le garçon regarda le vieil homme d'un air passionné et demanda d'un ton excité :

« Avez-vous déjà été interné dans un asile ? »

Le colonel Lambourn se raidit :

« Mes ennemis m'y ont fait enfermer, dit-il, mais je suis heureux de dire que la justice a prévalu. »

Il replia la carte et fit mine de s'en aller.

« Non, s'écria le garçon, ne partez pas ! Je veux entendre ce que vous avez à dire, à propos de la Vérité. »

Le vieil homme déplia à nouveau la carte.

« Je vous sais gré de votre compréhension, monsieur, dit-il. Vous êtes un homme avisé. »

Et il se mit à expliquer le sens des traits rouges et des croix inscrits sur la carte.

« Ici, vous avez les vieilles routes cavalières du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle, autant que j'aie pu en retrouver le tracé. »

Il déploya une autre carte, marquée de bleu.

« Et voici les zones de défense créées par le gouvernement, les centrales atomiques et les places fortifiées établies au terme de la Loi sur la Défense du Royaume. »

Les yeux du garçon s'agrandirent : il se souvenait, à présent, de la conversation de Huggett avec Fleet.

« Vous remarquerez que chacune de ces routes cavalières, en fait, conduit à une zone de défense. A mon avis, ce ne saurait être une simple coïncidence. Regardez, maintenant, cette troisième carte. Elle a été établie par le Ministère du Travail et indique l'emplacement des trésors qu'on a découverts en Angleterre. Observez le tracé des routes cavalières par rapport aux zones de défense et par rapport aux trésors enterrés...

— Aux trésors enterrés..., répéta le garçon.

— Mais cette carte-ci, poursuivit le vieil homme d'un air solennel, est peut-être la plus concluante. C'est un diagramme indiquant les correspondances existant entre les trois autres lorsqu'on les superpose. Vous voyez ce qui en ressort ? »

Le garçon regardait, la bouche grande ouverte.

« Non ? dit le colonel. Permettez-moi... Ici, ici, et ici... Vous voyez ? Trois pentacles ! »

Il se redressa avec un air de triomphe, tandis que le garçon se penchait en avant, passionné.

« A mon avis, dit le colonel Lambourn, si on explorait soigneusement les points d'intersection de ces pentacles, l'humanité entrerait en possession de ce que j'appellerai le trésor putatif et, dans cette éventualité, j'ai la conviction que nos ennemis seraient sérieusement ennuyés, pour employer un terme modéré. »

Il entreprit de replier les cartes et de les remettre dans sa serviette.

« Ça veut dire quoi ? s'écria le garçon. Qu'est-ce que vous racontez ? »

Et, comme le vieil homme se levait du banc, il le prit brutalement par le bras en criant :

« Je veux connaître la Vérité ! Je veux que vous me disiez la Vérité sur tout ça ! Qu'est-ce que ça signifie ? »

Le colonel Lambourn le regarda en hochant la tête, et, pendant un moment, ses yeux devinrent vagues. Puis il se rassit, ouvrit sa serviette et reprit la première carte. Le garçon tremblait d'excitation.

« Je n'ignore pas, dit le colonel, que vous êtes un homme très occupé, monsieur. Comme je le suis moi-même ; je ne vous retiendrai pas plus longtemps qu'il ne sera nécessaire. Laissez-moi vous exposer en deux mots l'essentiel de la situation très grave dans laquelle se trouve le pays... »

Le garçon le regarda d'un air éberlué.

« ... une situation qui pourtant, à mon avis, ouvre des perspectives illimitées.

— Vous vous foutez de moi ! » s'écria Kennie.

Le son désespéré de sa voix fit se tourner vers lui le colonel. Kennie lança son poing dans la figure du vieil homme. Le sang jaillit du nez du colonel et il tomba en arrière. Sa tête heurta le coin du banc. Kennie fila à toutes jambes à travers la pelouse.

***

Vous voyez, c'est comme je vous le disais : quand je vois rouge, je ne connais plus ma force. Tout ça, c'est une sacrée foutaise, et je ne sais pas ce que je vais faire. Mais, si on m'interroge, je saurai quoi dire. Car, enfin, pourquoi ce vieux poivrot avait-il besoin de m'adresser la parole dans un parc à une heure du matin ? C'est ça qu'ils voudront savoir.

ANGUS WILSON

(*Traduction de* CLAUDE ELSEN.)

DANS LA POUSSIÈRE

à Georges Le Breton.

I

Quelques coups furent frappés à la porte. Le bouton tourna lentement, et Stef parut. Il tenait serré sous son bras une grosse liasse de feuilles inégales, maintenues dans un carton plié ; sur l'autre bras, il portait une gabardine, dont les poches étaient gonflées de brochures ; certaines, de grand format, dépassaient, et, dans le mouvement qu'il fit pour ouvrir la porte, une de ces brochures tomba par terre. Ce fut Joseph qui la ramassa et la replaça lui-même à l'intérieur de la poche.

« Je vous remercie », dit Stef, avec un sourire rendu malaisé par la cigarette collée à sa lèvre inférieure. Mais à peine avait-il parlé que la liasse qu'il tenait sous son bras lui échappa et s'abattit à ses pieds ; tout sourire avait disparu chez Stef, son visage exprima un intense mélange de frayeur et de résolution, puis il s'accroupit sur les feuillets qui gisaient par terre en un seul tas et mit longtemps à les réunir. En se relevant, il regardait Ginette, et ce fut à elle qu'il dit, presque à voix basse, et avec une sorte de ferveur : « Elles sont restées dans l'ordre... »

« Posez votre manteau », dit Ginette, comme si elle ne l'avait pas entendu.

Stef prit place en face de Ginette et à côté de

Denise, qui lui versa une tasse de café. Joseph avait reculé sa chaise de la table afin de pouvoir allonger ses jambes, et, se tenant ainsi un peu à l'écart, il suivait du regard les gestes de Stef, avec cette espèce d'attention incrédule qu'on voit chez les spectateurs des camelots du boulevard. Ginette aussi regardait Stef, sérieusement, froidement, sans aucune émotion, mais absorbée tout de même, car elle s'était assise de nouveau, et, les coudes sur la table, le menton dans les mains, elle se penchait vers les gestes de Stef, oubliant complètement, peut-être, qu'il y avait ce lit à préparer... Il est vrai qu'il n'était pas très tard. Et puis Joseph n'avait pas donné l'ordre à Ginette ; elle s'était levée pour une autre raison peut-être. Malheureux de ne penser qu'à ce lit, dont personne ne se souciait plus, Lucien subissait une déception si vive que l'instant qui l'avait précédée lui semblait avoir été rempli d'une rêverie imbécile, d'une saoulerie — mais qu'est-ce qu'il avait rêvé, qui venait de ficher le camp ? Il ne retrouvait rien ; quelque chose n'était plus là, mais cela n'était pas un rêve. Ginette, s'étant rassise, n'était plus aussi proche de lui ; elle avait ramassé ses jambes sous elle en se penchant sur la table ; c'était cela, la déception — rien d'autre, — il n'avait pas eu le temps de songer à beaucoup de choses. D'ailleurs, même durant tout le temps qu'il avait suivi la gamine sur le quai de Bercy, qu'est-ce qu'il avait espéré ? Maintenant seulement il se le demandait, précipitamment, sous une poussée d'anxiété, comme si quelqu'un autour de la table allait lui poser la question et qu'il lui fallût chercher vite, vite.

« Pour aujourd'hui, monsieur Stef, vous m'aviez promis le jeu irlandais », disait Ginette.

Stef eut un sourire qui lui tirait tellement les lèvres que la cigarette collée à la lèvre inférieure trembla, dansa, fut sur le point de se détacher.

« Mademoiselle Ginette, dit-il, je vous ai mise en garde contre ce genre de... curiosité.

— Pas d'histoire, dit Ginette ; les autres fois, vous n'aviez pas votre jeu ; aujourd'hui, il est là, je le vois. »

Stef la regardait en feignant l'étonnement et la crainte, si drôlement que Denise éclata de rire ; mais Ginette avait rapidement saisi, dans la poche intérieure du veston de Stef, le jeu de cartes qu'elle avait aperçu en se penchant, et Stef, courbant la tête, se mit à disposer les cartes sur la toile cirée.

« Il y en a qui y croient ; moi je n'y crois pas », dit Joseph.

S'il s'était retiré un peu à l'écart de la table, ce n'était pas seulement pour s'étaler plus à l'aise, mais aussi parce qu'un certain bourdonnement, un chatouillement un peu douloureux dans les oreilles l'empêchaient depuis quelques instants de bien saisir ce qui se disait. Il expliqua à Lucien :

« Une saleté qui s'en va au bout d'un jour, deux jours — en une nuit, des fois. Quant c'est là, difficile de tenir le comptoir ; ça me fait des vacances ; je lis les journaux, je lis des livres. Tiens, ça tomberait bien. »

Il lui fut facile, dans la position où il était, de donner du bout de son soulier quelques petits coups sous la table, assez discrets, mais bien placés, au voisinage des cartes que Stef achevait de disposer, et qui sursautèrent toutes ensemble. Stef les couvrit de sa main ouverte, tout en levant lentement les yeux sur Joseph.

« Et votre livre, monsieur Stef, vous l'avez ? C'était promis ! »

Stef regardait Joseph fixement, mais il ne semblait pas le voir.

« Laissez-le donc », dit Ginette.

Stef se remit à disposer ses cartes.

« Regarde-moi ça, dit Joseph. Il est plus sourd que moi en ce moment. Et Ginette qui croit au père Noël !

Si tu veux savoir tous les mystères, demande-lui, à Monsieur Stef. »

Ginette et Stef étaient maintenant penchés sur le jeu de cartes retourné dans un certain ordre. Ginette avait désigné une carte, et Stef parlait, mais à voix si basse que Lucien aurait dû se pencher pour suivre ses paroles — ce qu'il ne pouvait faire tant que Joseph ne se taisait pas ; et Joseph disait :

« Quand c'est qu'il est venu pour la première fois ? Il n'y a pas si longtemps. Tiens ! Trois, quatre jours après que Ginette était là. Il y a un rapport, non ? Tu ne le verras jamais venir quand Ginette est de sortie. C'est comme ça. Tu crois qu'on y peut quelque chose ?

— Non ! cria Lucien.

— Dans tous les cas, moi je n'y peux rien. Et d'abord... »

Au lieu d'achever sa phrase, Joseph se mit à siffloter. Denise avait quitté la cuisine. Il ne devait plus y avoir grand monde dans la salle, le bruit des voix s'interrompait complètement par moments ; alors, la conversation entre Stef et Ginette se détachait dans le silence avec une singulière netteté : ce n'était pas un chuchotement, Stef articulait ses mots aussi soigneusement, posément, qu'il traitait les cartes sur la table, mais jamais sa voix ne quittait le registre étouffé ; comme Joseph sifflotait toujours, Lucien se pencha vers la table.

« La carte centrale, mademoiselle, je vous le rappelle si vous l'avez oublié », articulait Stef.

Joseph se leva et dit :

« Oui, vas-y, regarde ce qu'il fricote ; tu comprendras ça, toi. »

Il gagna la salle et ferma la porte derrière lui. Lucien approcha sa chaise de la table. Il avait entendu la fin de la phrase de Stef : la carte centrale indique la personnalité profonde. Ginette se taisait ; Stef alluma

une cigarette au mégot de celle qui s'achevait. Il sourit à Lucien :

« J'expliquais à Mademoiselle Ginette que la carte centrale...

— La carte centrale, dit précipitamment Ginette, c'est la personnalité profonde.

— Exactement, reprit Stef, c'est-à-dire non pas ce que les autres pensent de vous (il désigna du doigt une autre carte), ni ce que vous pensez vous-même de vous (il en montra une troisième), mais ce que vous êtes objectivement. Je ne m'explique peut-être pas bien...

— Non, dit Ginette, vous expliquez trop ; montrez la carte. »

Stef courba les épaules et prit un air un peu effaré ; depuis que Lucien s'était penché à côté d'eux, c'était à lui que Stef s'adressait ; il y avait quelque chose dans sa voix qui étonnait Lucien et lui plaisait — ce n'était pas un accent particulier — non, quelque chose qui s'adressait à lui, Lucien, et n'était pas dans la voix de Stef quand il parlait à Ginette.

« C'est un jeu, reprit Stef, qui m'a été enseigné en Irlande par une vieille femme. Vous connaissez l'Irlande ? C'est un pays très étonnant — un des rares où l'on sent encore passer des courants. »

Il montrait les cartes d'un geste las.

« Il fallait y rester alors, dit Ginette. Et puis, zut, je m'en fiche de vos cartes. J'ai autre chose à faire. Vous n'êtes pas gentil, monsieur Stef.

— Vous m'en voulez ? » dit plaintivement Stef.

Mais Ginette avait disparu, et ils l'entendirent un instant après marcher au-dessus de la cuisine ; Stef avait retourné la carte et la considérait en hochant la tête. Dans la chambre au-dessus de la cuisine, un meuble sonna contre le plancher.

— Le lit, dit Lucien.

— Quel lit ? (Stef semblait ravi par ce mot.)

— Je veux dire, c'est Ginette qui fait mon lit.

— J'entends, répondit Stef.

— Pourquoi n'avez-vous pas voulu lui montrer cette carte ? C'est tellement grave ?

— J'hésitais seulement, il me semblait que le moment était mal choisi.

— Le moment, ou la carte ? »

Stef le regardait avec attention :

« Je m'exprime mal : oui, j'aurais dû, peut-être... Mais non, impossible. Même en tant que plaisanterie... Croyez-vous que Ginette en aurait souffert ? La carte n'a qu'un sens ; elle dit : le vide.

— C'est faux ! Il vous faudra faire un nouveau jeu.

— Mais ce n'est pas le premier, dit Stef en rangeant ses cartes. (Il avait l'air perplexe.) Trois fois cette carte est venue, trois fois j'ai hésité à l'annoncer. Cela ne veut rien dire, mais il faut avouer que c'est une déveine... pour moi, peut-être ? Je n'aurais jamais dû commencer. »

Il s'était levé et, ayant regardé l'heure au réveil de la cuisine, il enfila hâtivement sa gabardine ; quelques papiers tombèrent. Stef venait de s'accroupir pour les ramasser quand Ginette reparut dans la cuisine. Stef accroupi se trouvait lui faire face ; il leva la tête vers elle, qui s'était arrêtée et le regardait avec une sorte de curiosité ennuyée. Fit-il un effort maladroit en essayant de se relever ? Tenant d'une main ses papiers, appuyé de l'autre sur le sol, il était comme sur trois pattes, et l'une d'elles céda brusquement, le poignet sembla se casser, et Stef s'affala devant Ginette, sa tête heurta le carrelage tout près des souliers de la jeune femme. Lucien entendit le choc ; Stef ne bougeait plus. Lucien avait vu tomber un épileptique sur le quai de la gare de Nancy, mais l'homme tremblait. Cela ne dura pas longtemps.

« Allez, dit Ginette, cela suffit, laissez-moi passer. »

Stef renversa la tête, doucement, lentement ; Ginette, penchée sur lui, devait voir ses yeux : « Ah, vous, alors ! » dit-elle d'une voix excédée. Puis elle donna un léger coup de pied dans l'épaule de Stef. Aussitôt il se releva, avec une souplesse gracieuse, et Lucien vit qu'il souriait. Un instant après, ayant fourré ses papiers dans la poche et allumé une cigarette, il serra la main de Lucien et s'en alla. Il avait seulement murmuré : « Je suis très en retard, vous m'excuserez... » Ginette, qui rangeait des verres dans le buffet, ne s'était pas retournée.

« Vous serez bien mieux dans la chambre au-dessus, dit-elle, au moins il y a un peu d'air.

— Il faudrait peut-être que je dise bonsoir à mon frère, et à Denise.

— Oh, ne vous en faites pas pour ça ! Ils sont tellement contents que vous soyez venu.

— Et vous ? »

Elle n'a rien répondu, mais elle l'a regardé, et elle a souri ; elle arrangeait la manche de son corsage sur le poignet où elle avait une montre-bracelet. Ensuite elle a serré à sa taille un tablier de serveuse — un affreux petit tablier rose. Et puis elle est venue vers lui, et vite :

« Mais tu sais bien ! Bonsoir, Lucien. »

A peine s'il a senti la main de Ginette effleurer ses cheveux et ce baiser sur sa tempe — et elle a ri en se détournant pour sortir de la cuisine. La dernière chose, ç'a été cette tresse du tablier nouée en un grand flot au bas de son dos — cette ficelle rose qui lui dansait sur le derrière.

II

Stef était pieds nus, le bas de ses pantalons relevé jusqu'au genou ; il tenait d'une main des chaussures toutes neuves, attachées ensemble par les lacets, et de

l'autre pressait un fardeau informe qui faisait une grosse bosse à son flanc sous l'imperméable ruisselant. Les mains ainsi occupées, il avait frappé le bois de la porte avec une canne qu'il serrait sous son coude, du même côté que le paquet. Il se tenait sur le seuil et demanda, avant de faire un pas :

— Dites-moi, je vous en prie, dites-moi franchement si je vous dérange en vous demandant de m'héberger cette nuit. Je vous expliquerai.

— Mais naturellement ! Entrez vite et fermez la porte, dit Lucien. Qu'est-ce qui se passe ? Vous avez mangé ? »

Stef avait déposé les souliers et la canne.

« Attendez. »

Il s'était assis, sans ôter son imperméable, et de nouveau fermait les yeux ; il avait l'air de ne plus savoir, vraiment, de chercher en lui-même ; il avait surtout, fermant ainsi les yeux, l'air fatigué. Le paquet qu'il avait transporté sous son manteau gisait à côté de la chaise ; c'étaient des liasses de feuilles serrées dans des ficelles et maintenues ensemble par d'autres ficelles.

Il rouvrit les yeux ; son regard n'était pas celui d'un homme à bout de forces.

« Puis-je vous demander, vous ne m'en voudrez pas, n'est-ce pas, la permission de m'isoler un instant ?... »

Il connaissait l'entresol, car il passa sans hésiter dans la cuisine ; Lucien l'entendit remplir un verre au robinet, boire à petits coups ; puis l'eau coula de nouveau, puis, quoi ? peu importe. Lucien ramassa le ballot de papiers qu'il posa sur une chaise. Les ficelles avaient déchiré de nombreuses feuilles, des lambeaux se détachaient ; Lucien vit l'écriture au crayon de Stef.

Celui-ci sortit de la cuisine, chaussé de ses souliers neufs ; il avait, dans la cuisine, dépouillé son imperméable et redescendu ses jambes de pantalons, il s'était aussi donné un coup de peigne, mais le changement le plus frappant n'était pas celui de sa tenue : Stef souriait ;

il était pâle, mais d'une pâleur comme éclairée du dedans, et ses yeux brillaient, tandis qu'ils semblaient chercher quelque chose dans la pièce, rapidement.

« Votre frère ? demanda-t-il. Comment vont votre frère et sa femme ? Et Ginette ?

— Je n'en sais rien. »

Stef riait :

« Ainsi vous ignorez si ma carte de Dieppe leur est bien arrivée ?

— Pas la moindre idée; j'ai eu des nouvelles de Marcellin, c'est tout.

— Bonnes ? Et ses frères ?

— Quoi, ses frères ? Je ne les connais pas ! »

Stef se frappa le front.

« Mais en effet ! Mais j'embrouille tout ! Vous m'excusez, n'est-ce pas ?

— C'est moi qui m'excuse de n'y rien comprendre, dit Lucien. Je ne vous demande plus si vous avez mangé.

— Si vous avez un morceau de pain et un bout de chocolat, un peu de café... »

Comme Lucien préparait le café, Stef le rejoignit dans la cuisine et se versa de nouveau un verre d'eau ; avec chaque gorgée, il avalait de petits comprimés tirés d'un tube qu'il avait dans sa poche. Son imperméable gisait au fond de la cuisine, bizarrement affalé contre la couverture qui cachait l'édredon crevé. Stef alla le prendre, en disant : je vais le suspendre pour qu'il sèche. Mais le lourd imperméable avait entraîné un pan de la couverture et rouvert l'édredon, et Stef, déployant son manteau avec une brusquerie qui surprit Lucien, provoqua dans l'air au fond de la cuisine un remous qui fit s'envoler beaucoup de plumes ; il ne les vit pas tout de suite, car c'était son manteau qu'il regardait : il était parsemé de plumes, collées au tissu par l'humidité; il en détacha une, mais, comme il la jetait, elle s'envola, revint dans les plis du manteau. A ce

moment, Stef leva les yeux et aperçut toutes les plumes qui commençaient à tournoyer dans l'appel d'air de la lucarne ; l'une d'elles se posa sur sa tête à son insu, et les cheveux mouillés la retinrent. Lucien n'avait pas ri depuis longtemps ; il fut secoué comme par un éternuement continu, douloureux et réconfortant.

« Ces plumes ! dit Stef. Qu'est-ce qu'il y a ? C'est de la folie.

— Vous ne pourrez pas les enlever une à une, dit Lucien en essuyant une larme ; elles tomberont toutes seules quand le manteau sera sec ; je les connais. »

Stef reculait, son manteau serré sur sa poitrine :

« Mais il en vient d'autres, elles me suivent, il en vient de partout.

— Vous ne connaissiez pas cet édredon ? » demanda Lucien, qui replaçait la couverture.

Mais Stef avait regagné la chambre, où Lucien le trouva examinant son manteau suspendu au mur.

« J'ai l'impression qu'il en restera toujours une ou deux dans les replis, dit Stef. Je renonce ; d'ailleurs, j'en vois partout autour de moi — sur la table, regardez, — au plafond, le long du mur. Vous ne trouvez pas cela inquiétant ?

— Ç'a l'air d'une plaisanterie idiote, dit Lucien, mais le plus bête, c'est qu'il est très difficile d'y mettre fin ; j'attends le retour de Marcellin... Mais j'ai une idée : la fille de la concierge me dirait peut-être quoi faire...

— Pourquoi ne demandez-vous pas à Ginette ?

— Hein ? dit Lucien. Qu'est-ce que vous allez chercher ! »

Stef avait encore changé en peu d'instants ; venait-il d'avaler subrepticement un autre de ces comprimés dont Lucien se souvenait maintenant d'avoir vu l'effet sur quelques-uns de ceux qui préparaient le grand Concours ? Stef avait mangé le pain et le chocolat, bu le café, et maintenant il fumait, et la cigarette trem-

blait et dansait au fil de ses jeux de physionomie ; il était tel que Lucien l'avait vu pour la première fois, dans la cuisine de Belleville.

« Je pense à Ginette, dit Stef, parce que le mouvement de ces plumes, regardez, est tellement capricieux, imprévisible, que, je ne sais pas, mais... l'existence de Ginette.

— Je ne vois pas le rapport, dit Lucien.

— Il est incertain, en effet, dit Stef... Ne m'en veuillez pas. Je crois que je suis vraiment fatigué. Je ne vous ai même pas dit ce qui m'obligeait à vous demander de me laisser dormir ici cette nuit... »

Quand il avait prononcé le mot *fatigué*, il regardait Lucien, et cette fatigue était si vraie que Lucien l'avait vue apparaître sur le visage de Stef, comme un alourdissement, un bizarre allongement des traits qui pourtant n'effaçaient pas le sourire et laissaient les yeux grands ouverts.

« Vous m'expliquerez quand vous serez reposé, dit Lucien. Ça ne presse pas. Dormez d'abord ; je crois que le grand lit n'a qu'un drap, mais trois ou quatre couvertures. »

Stef l'avait-il entendu ? Au lieu de répondre, il s'inclinait en avant et regardait par terre, et comme il était assis au-dessous de la lampe, c'était dans son ombre sur le carrelage qu'il semblait examiner quelque chose. Puis il regarda le paquet aux nombreuses ficelles, qui était sur la chaise à côté de lui, avec sa canne. Il prit celle-ci et, murmurant : « Ça se mélange », du bout de la canne il remuait la poussière dans son ombre. Puis il s'inclina de côté, et la lumière de la lampe éclaira le travail dans la poussière ; Stef avait rassemblé quelques bouts de papier tombés de son paquet lorsque Lucien l'avait posé sur la chaise et poussé là-dessus tout ce que sa canne avait trouvé alentour.

« De toutes les personnes que j'ai entendues s'exprimer,

vous êtes les seules, vous et Ginette, dont je n'ai pas noté un mot, dit-il en se redressant. Je m'en rends compte à l'instant. Qu'est-ce que cela signifie, vraiment ?

— C'est sans doute que je ne dis jamais rien de mémorable. »

Sous la fatigue qui écrase Stef, quelque chose veille, perce dans son regard :

« Il ne s'agit pas de choses mémorables. Bien que ce ne soit pas non plus n'importe quoi. Ce serait plutôt ce qui s'impose, ce qui s'impose avec un sens quelconque — enfin le sens de ce qui s'impose. »

Sa cigarette se détacha de ses lèvres qui tremblaient et tomba sur le carrelage ; Stef posa le pied dessus ; il alluma une autre cigarette. Sa chevelure, où il passait de temps à autre ses mains, se hérissait bizarrement ou lui tombait sur le front ; une mèche lui agaçait le coin de l'œil, il s'efforçait de la rejeter vers la tempe, mais il y avait maintenant quelque chose de précipité et d'imparfait dans tous ses gestes, et la mèche retombait. A cause de cette mèche, Lucien n'avait pas écouté ce que venait de dire Stef, et un regard de celui-ci lui montra qu'il avait senti cette distraction.

« Vous devriez prendre vos notes en sténo, dit-il en montrant le paquet de feuilles. Cela vous faciliterait la tâche.

— C'est la première fois qu'on me fait cette suggestion, dit Stef ; vous êtes quelqu'un de pratique... Mais j'ignore la sténo, et d'ailleurs cela serait contraire à ce que je voulais. Je n'aurais plus été qu'un secrétaire ; même pas : une machine — il n'y aurait plus eu de centre.

— Mais que les mots soient notés en sténo ou autrement, je ne vois pas ce que cela change, si ce sont les mêmes.

— Ce ne serait plus des mots, — ce serait des signes, avec un sens... J'avais réfléchi à tout cela, depuis des

années. C'est comme la souffrance — ou le plaisir, — vous pouvez en faire une sorte d'algèbre, ne retenir que leur sens, ce sera peut-être exact, mais cela ne concerne plus personne.

— Si vous pensez que la sténo laisse échapper quelque chose, vous devriez aussi noter l'intonation, le rythme, — est-ce que je sais ? — pour être fidèle. »

Stef le regarda un instant sans répondre, puis il prit le paquet de feuilles qui était sur la chaise auprès de lui et rompit la ficelle d'une des liasses. Jetant les feuillets sur la table, il en prit un au hasard; il se leva :

« *Si vous y tenez au cochon d'Inde, pourquoi que vous le balancez à la Seine ? Hygiène, superstition, cruauté. Il est mort comme un chien.* »

Il avait lu cela d'un trait, en laissant tomber la voix aux derniers mots. Il se pencha sur les feuillets qui jonchaient la table et il en prit un, le rejeta, en prit un autre, le jeta, éparpilla le tas :

« Pas de rythme — il ne peut pas y en avoir. » Il lut, penché sur la table : « *Il est toujours à poil sous la soutane. Il est beau, mon Jésus. Non, mais quel bruit, quel bruit, quel bruit! C'est des machines à battre le beurre.* » Puis il hésita au milieu d'une phrase dont Lucien n'avait pas suivi le déroulement, car Stef l'avait prononcée très rapidement ; Lucien avait entendu : *verticale de l'étoile.*

« Je ne vois plus, dit Stef ; cela peut se lire *hélice, ellipse, écliptique, éclectique.* »

Agitée par ces mots, la cigarette se détacha de ses lèvres et tomba sur la table parmi les bouts de papier; un fil de salive la suivait. Stef écrasa du poing la cigarette si violemment que le tabac humide et à demi consumé collait à son poing avec des feuillets déchirés ; il regarda un instant sa main, comme saisi d'horreur, la frotta soigneusement.

« Il faudrait un sac postal », dit-il.

Il montrait la litière des feuillets, dont plusieurs

étaient tombés sur le carrelage pendant la tentative de lecture.

« Vous avez vu les sacs postaux dans un bureau, quand ils font le tri ? Pour vider l'édredon, voilà aussi ce qu'il vous faudrait. Ou bien un de ces grands sacs de blanchisseuse.

— En attendant, dit Lucien, il serait peut-être bon de réunir vos fiches.

— Mes fiches ! » s'écria Stef.

A cet instant même, Lucien découvrit une chose étrange : Stef était pieds nus de nouveau, comme lorsqu'il était entré. Il venait de s'écarter de la table pour s'asseoir sur la chaise basse qui était dans un coin et, après son exclamation, il se taisait, les yeux fixés sur Lucien ; et, lentement, distraitement, ses mains travaillaient à rouler et relever le bas de ses pantalons ; elles n'y réussissaient pas, leur geste était faible et vague.

« Vous avez l'intention de sortir ? » demanda Lucien.

Stef cessa de rouler ses pantalons :

« J'ai l'intention de me coucher, si vous me le permettez.

— Vos feuilles ? dit Lucien. A défaut de sac postal, il y a des cartons ici. »

Stef ne répondit pas. Il avait ramené ses deux pieds sous lui et les appuyait sur le barreau de la chaise, de sorte que ses genoux étaient maintenant à la hauteur de son menton ; les bras noués autour de ses genoux, sa tête était posée de côté là-dessus, très pâle, et il fermait les yeux.

Si Lucien restait silencieux, ce n'était pas qu'il attendît une réponse. Stef, en se déchaussant et en se recroquevillant comme il faisait à présent, rendait de telles questions inutiles ; Lucien, ramenant ses mains l'une vers l'autre sur la table, fit un tas de tous les feuillets éparpillés, les comprima, les froissa en une boule irrégulière ; Stef ouvrit les yeux.

« Vous les reconnaissez ? » demanda Lucien.

Il avait, disant cela, levé la main où la boule de papier reposait, et il y avait sûrement un peu d'insolence dans son geste, mais vraiment c'étaient ces pieds nus, et cette posture de hibou, et d'abord cette lecture idiote, qui l'avaient obligé à montrer de l'impatience, — et cette insolence. Tout de même, à l'instant, Lucien regretta, il eut un mouvement d'excuse, — ramena sa main, trop brusquement sans doute ? Stef poussa un petit cri et se couvrit la tête de ses bras levés, — mais Lucien voyait ses yeux, — il lança la boule de papier, qui frappa les genoux de Stef.

Lucien n'avait pas fourni un grand effort, cependant il se sentait brisé ; surtout, il aurait voulu être seul. Il n'avait eu aucunement l'intention de lancer cette malheureuse boule de papier sur Stef ; le petit cri, le geste pour se protéger avaient provoqué cette réponse ; et d'ailleurs, cela ou un autre geste, quelque chose se serait produit ; depuis que Stef s'était mis pieds nus et prostré sur la chaise basse, Lucien avait éprouvé un agacement grandissant ; il avait maltraité les bouts de papier par agacement, ils ne l'intéressaient pas, mais il les aurait mis de côté sans les froisser, s'il n'y avait pas eu ces mains de Stef essayant de rouler le bas des pantalons, et qui n'y parviendront jamais, et ç'aurait été supportable encore, — mais le petit cri, les bras levés — et ce regard. Le choc est venu de là, du regard. Il l'a voulu, cet affront, il l'a demandé. Si c'était pour savoir ce que Lucien pensait de ses *fiches*, eh bien, il devait être fixé à présent. Lucien se rendait bien compte pourtant que son irritation contre le ramassis de phrases n'était pas tellement forte qu'elle ait dû jaillir ainsi, au premier prétexte. Il s'était passé autre chose qu'un jugement littéraire prononcé par geste — une chose gênante sur laquelle Lucien n'avait aucune envie de s'interroger ; ne plus s'y laisser prendre, c'est tout ce qu'il voulait,

mais, aussi longtemps que Stef serait là, il y avait un risque... Lucien était resté un moment sans regarder Stef, il lui avait même tourné le dos, pour ôter de la table ce qui restait du dîner, et porter les assiettes à la cuisine, et là, comme chaque soir depuis qu'il logeait dans l'entresol, il avait fait la vaisselle. Par la porte vitrée, il apercevait Stef toujours recroquevillé sur sa chaise. Peut-être allait-il passer ainsi la nuit ? Était-ce possible ? Il s'était peut-être noué sur lui-même pour résister au froid, il dormait, peut-être ; il ne savait pas que Lucien avait quitté la grande pièce, il ne l'avait pas vu jeter la boule de papier ? D'ailleurs, qu'il s'en soit aperçu ou non, quelle importance à présent ? Lucien, sa vaisselle faite, regardait Stef à travers la vitre de la porte qui s'était couverte de buée pendant son travail, et cette vision voilée le retenait là immobile, comme s'il en attendait quelque chose qu'il aurait risqué de perdre en ouvrant la porte, — comme si ce qui restait visible dans le carreau voilé était vraiment tout ce qui restait de Stef, et de son amas de phrases telles quelles. Il entendait ruisseler une gouttière dans la cour, et même la rumeur de la pluie sur les toitures, car la lucarne de la cuisine était ouverte.

Quelle pluie, toute cette nuit ! Le même bruit qui lui faisait peur, étant gosse. Il ne le craint plus, il l'écoute avec un certain plaisir; c'est que, depuis ce temps-là, il s'est passé beaucoup de choses. Qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui s'est passé ? La réponse est toujours de bouger, de se jeter en avant sans plus songer...

Stef n'était pas du tout tel qu'il l'avait vu à travers la buée ; ses genoux, au moment où Lucien sortit de la cuisine, étaient agités d'un tremblement qu'il s'efforçait évidemment de réprimer en nouant plus étroitement ses bras ; il avait les yeux brillants et attentifs, mais comme un homme qui réfléchit, détaché de ce qui l'entoure. Il sourit cependant en voyant Lucien.

« Mais vous crevez de froid ! Vous aimez tellement être pieds nus ? »

Stef avait cessé de trembler ; ses bras se dénouèrent, il redressa le torse, et son regard changeait en même temps que son attitude. Sa chemise ouverte jusqu'à la ceinture découvrait une poitrine maigre, noircie d'une traînée de poils, juste au milieu, et son regard devenait plus craintif à mesure que le torse apparaissait. Lucien se souvenait du petit cri ; il s'attendait à quelque chose du même genre — et il garda tout son calme, jusqu'au moment où, par suite d'un léger mouvement de Stef, la chemise commença à glisser, en découvrant une épaule. Faire mine de ne rien remarquer — pour qu'il continue. Le laisser continuer en le regardant sans rien dire jusqu'à ce que la colère revienne — mais quelle colère ! pas une boule de papier cette fois — la ceinture. La ceinture ! C'est pour cela qu'il est venu ; en tout cas ce serait cette fille à poigne qu'il lui faudrait maintenant. Lucien venait de songer à la fille de la concierge, et il fut saisi d'un rire convulsif, tout en s'écriant :

« A défaut de Nénette, non, c'est vrai ? »

Stef n'était plus sur la chaise basse ; il avait glissé et se trouvait assis sur le carrelage, les coudes sur la chaise, et les épaules étrangement remontées, et creusant sa poitrine, et il continuait à bouger, lentement, presque imperceptiblement, sans détourner son regard de Lucien. Il tombait ; Lucien voyait un corps en train de s'abattre ; Stef, dans sa chute, ne pouvait lui répondre, ne pouvait que le regarder, de loin, de plus en plus loin — sans aucun cri, — et que ferait Nénette ? Ceinture, coups de talon ? Elle tomberait dessus et l'aplatirait puisqu'il tombe ! Lucien s'est souvent demandé, plus tard, ce qu'il aurait fait, si ce qu'il appelait le *vertige Nénette* avait duré trois secondes de plus. Il ne riait plus, il se levait de sa chaise, lentement, quand Stef a murmuré :

« Ginette.

— Erreur, dit Lucien. Je vais me coucher ; vous vous arrangerez sur le grand lit. Bonsoir. »

Il est passé devant Stef sans le regarder. Ayant tiré le gros rideau qui sépare en deux l'entresol, et allumé la lampe du fond, c'est comme les autres soirs, excepté qu'il n'a pas éteint la première lampe. Nénette comme diminutif de Ginette, jamais Lucien n'avait songé à cela. Stef ignore-t-il que Ginette en est déjà un ? Mais pourquoi pas d'autres diminutifs ? Il est possible qu'elle se fasse appeler Nénette. Geneviève, Ginette, Nénette... Et après ? Lucien cherche, à sa manière, qui est d'attendre, et aucun autre petit nom ne lui vient. Après Nénette, il y a le silence, et attendre, comme dans le noir, un souvenir, un contact, la jambe qui venait contre la sienne, bougeait un peu. Elle t'aime ; si j'étais resté là-bas, j'aurais laissé la porte ouverte, et cette nuit, au lieu de fermer la porte en passant, elle viendrait, tellement grandie, depuis dix ans ! Cette lumière. Lucien avait oublié la présence de Stef, et il se serait endormi sur cet étrange oubli, sans ce rai de lumière en travers du plafond, tout à coup. Il se soulève sur un coude.

« Vous ne dormiez pas ? Puis-je vous demander... N'auriez-vous pas un somnifère ? Je croyais avoir apporté celui que j'ai rue Laplace... Les tubes se ressemblent, j'ai pris tous ceux du matin, aucun du soir.

— Je n'ai pas de somnifère, je regrette bien », dit Lucien en se recouchant.

Le rai de lumière avait disparu; derrière le rideau refermé, Stef reprit — et sa voix était doublement lointaine, car Lucien avait tiré sur sa tête, comme un apuchon, l'épaisse couverture du lit de camp — lointaine, mais très nette.

« Il doit bien se trouver un somnifère ici ; vous savez que Marcellin est sujet à des insomnies terribles ? Je vais

me permettre de chercher. Ces tiroirs. Je ne vois que des cours de l'École des Sciences politiques. »

Lucien, tourné vers le mur et les yeux fermés, décida qu'il ne se retournerait pas et ne rouvrirait pas les yeux, aussi longtemps que Stef ne serait pas couché. Cette résolution prise, il écouta avec d'autant plus d'attention. Stef repoussa un premier tiroir, en ouvrit un autre. Lucien reconnut le bruit : galets, pièces de monnaie périmées, et l'ampoule de rechange.

« Les galets de Dieppe ! dit Stef. Un, deux, trois, le quatrième manque ; le quatrième galet est à l'intérieur du premier tunnel en venant de Dieppe ; c'est celui qui portait la signature de famille. Quatre galets, réunis par les quatre frères, et les quatre signatures sur le quatrième qui était le galet de l'aîné. Marcellin vous a-t-il raconté comment, dans le premier tunnel, il a senti la nécessité de se délivrer du galet signé ? Mais pourquoi avoir gardé les trois autres ? La carte postale qu'il s'est adressée à lui-même durant l'arrêt à Rouen n'est pas ici ; peut-être l'avez-vous vue. Courage, trois fois courage. J'étais ici et les trois frères également quand la carte est arrivée le lendemain. La carte est passée de main en main, et personne n'a fait de commentaire. Les trois frères s'appellent : Adrien, Camille... Camille... » Il se tait, il doit être planté devant le tiroir ouvert, cherchant à se rappeler le prénom du troisième. Pieds nus sur le carrelage, et la chemise comment ? Pourquoi pas nu ? il a peut-être continué à se dépouiller, tout doucement.

***

Se retourner encore vers le mur, après cette surprise, non ; Lucien avait eu peur, il lui semblait avoir écarté une menace en se tournant rapidement, mais qu'est-ce que c'était ? Il avait dû s'endormir un instant ; c'était

sûrement cela ; la frousse du réveil en sursaut. Tout de même pas deux heures du matin ?

« Le nom du quatrième, peut-être le savez-vous ? disait Stef. Je l'ai su, un nom un peu étrange, comme celui des trois autres ; des noms un peu vieillots, n'est-ce pas — Adrien, Camille, Camille.

— Écoutez, dit Lucien. Est-ce que vous cherchez un somnifère ou le nom des frères de Marcellin ?

— Je ne trouve pas de somnifère, dit Stef. Et depuis dix mois je ne parviens plus à m'endormir sans en avaler beaucoup. Et le matin je ne peux sortir de la torpeur qu'en avalant la moitié d'un tube d'orthédrine. Clownerie, clownerie ! Je vais chercher encore, de ce côté du rideau; puis-je allumer un instant ? »

Lucien regarde. A quel moment Stef s'est-il revêtu de la robe de chambre qui gisait au fond de la cuisine, près de l'édredon ? Il a dû chercher le somnifère dans la cuisine, sentir le froid de la lucarne — cette histoire de somnifère ! Il y a sûrement une pharmacie de nuit dans l'île Saint-Louis. Est-ce qu'il cherche réellement ? Il va et vient, rouvre la boîte en carton qu'il a fermée tout à l'heure, et comme s'il pouvait y avoir de la pharmacie dans les vieux vestons de la penderie !

« L'harmonica, dit Stef, l'harmonica de Dieppe, encore.

— Larmica ! dit Lucien. Montrez. »

L'harmonica a l'air neuf, mais il est un peu endommagé, des morceaux de la garniture en bakélite sont partis. C'est un instrument plutôt laid, plat, bête, l'esprit scout ; Lucien le porte tout de même à ses lèvres ; rester allongé là, les yeux au plafond, pendant que l'autre tourne dans la chambre, lui devient pénible de plus en plus ; il y a sûrement quelque chose à faire, quelque chose à dire ; quand l'autre était par terre, avec ses yeux blancs et la plante des pieds poussiéreuse, Ginette aurait su quoi faire, quoi dire ; lui, il ne savait

que Nénette, adieu ! Couché, il a peut-être dormi, mais tout est à recommencer. Pas de somnifère, et larmica ! On en jouait au collège, ça vous posait aux yeux des externes. Pas trop fort, qu'ils n'entendent pas à côté, le gosse serait capable de sauter en l'air !

Stef a renoncé à trouver ce qu'il cherchait. Or, à ce moment, sans interrompre son cantique de première communion, *Habiter au tabernacle*, Lucien se rappelle : bonbons à la menthe, aspirine, sparadrap, somnifère, peut-être ? et quoi encore, sont dans une boîte de papier à lettres qui se trouve là, au-dessus de lui, sous les livres dont le rayon est garni. *Au ciel dans ma patrie. J'irai la voir un jour. Au ciel. Au ciel !*

Stef se dirige vers le grand lit. Il ne cherche plus, il ne regarde même plus autour de lui, si bien qu'il se heurte contre la malle de Lucien ; cela le fait sourire ; il n'a rien senti, c'est comme pour le froid ; mais Lucien voit maintenant qu'il tremble, que même son sourire est tremblant. Il a très mal cherché le médicament ; il n'avait qu'à étendre le bras par-dessus le lit de camp, cette boîte est assez visible ; justement, il a négligé tout ce côté de la chambre. Lucien recommence l'air du cantique *Habiter au tabernacle*. Jusqu'à ce que Stef se soit couché. *Au ciel, au ciel, au ciel !* Stef, entièrement nu, s'est glissé sous les couvertures. Jusqu'à ce qu'il éteigne. *J'irai la voir un jour.* Le bras de Stef, maigre et nu, s'étire vers le commutateur.

En même temps qu'il abandonne l'harmonica, Lucien se retourne vers le mur ; au-dessus de sa tête est cette boîte aux remèdes. Pas certain qu'elle contienne un somnifère... Et d'ailleurs pas question d'y regarder. L'harmonica tombe du lit sur le carrelage.

« Vous auriez dû continuer à jouer dans l'obscurité, dit Stef ; vous auriez dû, si vous aviez envie, je ne dormirai pas de toute manière.

— Aucune envie, dit Lucien, mais je ne dors pas non

plus ; j'aurais peut-être besoin d'un somnifère moi aussi. Je n'en ai jamais pris.

— Vous vous endormez immédiatement, chaque soir ?

— Il me semble, oui ; je n'y fais pas attention...

— Pourquoi pas ce soir ? C'est moi qui vous empêche.

— Non, je me suis levé très tard ce matin, c'est tout... Je me demande, pour votre somnifère... »

Stef l'interrompit :

« Est-ce qu'il pleut toujours ? Écoutez. »

On n'entendait pas la pluie, mais le vent dans l'arbre de la cour, et aussi, presque imperceptible, l'oreille la perdait soudain, une musique de piano qui venait du fond de la pièce à travers plusieurs épaisseurs de murs ; de l'autre côté, ce devait être l'un des beaux hôtels particuliers du quai d'Anjou.

Il ne pleuvait plus, le ciel devait même s'être dégagé et la lune éclairer la cour à cette heure, car, même au fond de la pièce, il ne faisait pas tout à fait noir. Stef, qui était resté immobile un instant, recommençait à s'agiter ; Lucien voyait comme un bloc d'ombre rouler sur le grand lit, se déformer, se creuser et remonter contre la vague pâleur du mur, puis il se fit une sorte de rythme dans ce mouvement, un battement rapide, et Stef haletait. La musique du piano avait sans doute cessé, Lucien n'entendait plus que ce bruit venant du grand lit, et surtout le souffle de Stef — ce halètement de coureur à bout de force, — tout près du but, tout près, — et qui me regarde. Lucien s'est dressé d'un bond ; oui, la tête appuyée sur le traversin du grand lit a les yeux vers lui, la tête ne bouge pas, mais l'agitation sous les lourdes couvertures continue. Trop tard pour le somnifère — trop tard pour protester, — il aurait fallu le rembarrer quand il s'est déchaussé, — mais il était pieds nus en arrivant... Il ne faudrait pas le regarder maintenant. Ne faire mine de rien, pendant qu'il secoue

le lit pour que je l'entende, pendant qu'il me regarde.

Lucien, même dressé sur son séant, ne voyait guère de Stef qu'une silhouette gisante, car le grand lit était beaucoup plus haut que le lit de camp ; Stef tournait-il vraiment la tête vers lui ? Un instant, Lucien en fut tellement certain qu'il vit même Stef cligner des paupières et faire de petits sourires presque aussi rapides que les clignements d'yeux. Mais c'était lui dont les yeux clignaient ; s'il s'arrêtait, plus rien... Le visage de Stef apparut au milieu du lit, puis contre le mur, avec une expression de sommeil idiot, et à ce moment Lucien le supprima une fois pour toutes en allumant.

Le visage de Stef était, en effet, tourné vers lui, mais il avait les yeux fermés, et aucun sourire sur ses lèvres serrées. Il ne haletait plus ; tout était fini, et il était comme tombé à plat sur le dos dans le creux du lit, si bien enfoncé là que son corps dénivelait à peine les couvertures. Ses maxillaires se mirent à bouger, comme s'il mâchait, et il parla, les yeux toujours fermés, d'une voix pâteuse et bredouillante, sans cesser de mastiquer lentement, et c'était cela naturellement qui le faisait bredouiller :

« Je m'excuse... Je vous ai demandé s'il ne pleuvait plus... Mon intention était... de remonter rue Laplace... J'avais oublié... que je n'ai plus de chambre : « On vous » a changé de chambre... Voyez dernier étage. » Normalement, le dernier étage était celui de ma chambre. Au-dessus, par une toute petite porte, le grenier. Ils ont jeté dans le grenier tout ce qui était dans ma chambre, le grenier n'est pas éclairé. Le grenier est très étendu, peut-être même sous les toitures voisines... Non, non, je n'ai pas marché si loin. Ils ont tout jeté dans l'obscurité, j'ai retrouvé le paquet parce que, d'abord, j'avais trébuché dessus. »

HENRI THOMAS

L'ÉCOLE DES FILLES

III

J'ai remarqué qu'un livre (et il ne s'agit pas là du tout des conséquences de la lecture qu'on en fait, mais du dynamisme qu'il porte en lui) provoque des drames, comme des sortes d'explosions, quand il paraît, comme il arrive quand on dépose une bombe. Des ondes sourdes et troubles se dégagent de lui et amènent, font affleurer, éclater des événements latents qui ne se seraient pas produits sans cette occasion, au moins d'une manière aussi spectaculaire.

C'est le jour où parut mon traité de *L'Abjection* qu'Élise faillit tuer Jacques St, et c'est au moment où sortent de l'impression mes *Notes sur la Magie et le Vol* que coup sur coup deux sortes de larcins se révèlent : celui de Céline et ceux de X.

On a arrêté en effet celui-ci hier soir solennellement sous nos yeux.

Par ce beau soir d'été, quel dîner tragique nous avons fait dans le jardin, où quatre inspecteurs de police, de 7 heures à 9 heures, se terraient pour guetter l'arrivée du suspect et à peine surgit-il dans la place, des mains s'abattaient de toutes parts sur lui, qui n'en revenait pas, lui passant les menottes. On le fit descendre d'abord dans son antre, où sa maîtresse l'attendait qui lui tendit un quignon de pain. Il n'avait pas dîné. Et déjà une voiture l'emportait.

Je n'ai assisté à cet enlèvement que de loin, de coin. La discrétion, le respect du coupable est chez moi toujours plus fort que la curiosité. C'est toujours à l'être que l'on traque et humilie publiquement — même si c'est justement — que va ma sympathie, mon respect, qui n'a aucun rapport avec la pitié, mais avec la grandeur de l'homme accablé par le destin.

Et l'homme que l'on malmenait si rudement, je le savais capable aussi de dévouement, de générosité, puisque j'avais pu l'observer de près dans des circonstances particulières. Dans les mêmes circonstances, ceux qui le brimaient se seraient sans doute montrés bien inférieurs à lui.

J'avais donc tout éteint autour de moi, pour m'associer aux ténèbres de X, et je m'étais étendu dans l'atelier sur mon lit, comme si j'avais troqué un moment ma personnalité contre celle du Voleur, quand j'entendis frapper.

C'était ma petite Céline.

Certes, rien ne pouvait m'émouvoir plus que de l'entendre me faire le récit de ce qu'elle venait de voir. Oh ! la magie de cette voix d'enfant, de ce visage menu qui se balançait au-dessus de moi dans la nuit, comme si j'avais contemplé son image projetée ailleurs.

Aux prises avec un drame voisin du sien, parallèle au sien, dans le voleur, l'enfant se voyait, se regardait, se mirait. Déchirée par cette sorte de dédoublement, en lui elle croyait se reconnaître et elle faisait des efforts désespérés, pour se détacher, se distinguer de lui, autant qu'elle pouvait.

Elle commença par dire : « Pépé, tu ne peux pas savoir ce qu'il avait l'air malheureux et impossible d'échapper et à ce qu'il a fait et à ce qui l'attend. »

Puis : « Si c'était moi de lui, j'avouerais tout de suite. A quoi bon mentir ? »

Encore : « Il a sans doute recommencé. Moi, je ne recommencerai plus. J'ai fait ce qu'il a fait, mais je sais maintenant que c'est mal. Avant de l'avoir fait, je ne le savais pas. »

Exprès, je me taisais, pour lui permettre de se débattre, de s'examiner seule et de se connaître.

« Maintenant, on doit le battre, le torturer. Il pleure, il saigne. Heureusement sa femme est morte, qui était si bonne.

« Ce qui est affreux, c'est que ce n'est peut-être pas lui, le coupable. Voilà ce que c'est d'avoir fauté une fois. Parce qu'il a mal agi autrefois, on veut qu'il ait mal agi aujourd'hui. Et si ce n'est pas lui ? On a trouvé sans doute le sac vide de cette dame dans le coffre du vestibule, mais le vestibule est ouvert jour et nuit à tout venant. Est-ce que, parce que j'ai fait un jour mal, on m'accusera toute ma vie de tout le mal qui se fera sur la terre ? »

C'était comme une fresque : ces quatre policiers, embusqués dans les encoignures du perron et du jardin. A travers les branches des arbres, je les apercevais, aussi horribles que des chasseurs à l'affût.

Ce qui était pathétique, c'était de constater avec quelle indifférence autour de cette scène la vie continuait. De chaque côté de la porte où l'on allait d'une minute à l'autre arrêter X, on voyait par une fenêtre ouverte une Suissesse régaler trois garçons, assis à une table bien servie, et de l'autre une jeune femme, qui attendait son mari, disposer des fleurs dans un vase, en rêvant.

A l'étage au-dessus, le maître de ballet de l'Opéra, dans sa véranda, mimait une gigue au son d'un disque.

Tous ignoraient ce qui allait se passer. Pour moi qui savais, je ne pouvais pas ne pas m'identifier à cet homme qui allait rentrer, harassé, après une journée de travail,

et affamé, qu'on allait torturer pour un délit, auquel il était peut-être aussi étranger que moi.

Élise, elle, le tenait pour coupable.

Au moment de franchir la porte, ligoté, il lui aurait dit : « Vous, madame, vous reprenez de la main gauche ce que vous donnez de la droite. » Ce qui est merveilleusement observé.

ÉLISE. — A quoi bon faire le bien ? Il se retourne contre vous.

MOI. — Le bien qu'on fait mal.

— Y a-t-il quelque chose de pire que les grandes infamies ?

— Oui, les petites.

— Pourquoi ?

— Parce qu'on les commet impunément et sans scrupule et qu'elles ne laissent le plus souvent aucun remords.

Il arrive que les yeux disent oui, quand la bouche dit non. Les yeux de X semblaient tenir le même langage que sa bouche, quand il a protesté :

« On a prétendu que le sac a été trouvé dans un endroit où j'avais seul accès. C'est faux.

« Je n'ai peut-être pas toujours été honnête, mais je ne me serais jamais abaissé à témoigner faussement contre quelqu'un, pour le perdre. »

CÉLINE. — En disant cela, à qui pensait-il ? et ses yeux lançaient des flammes.

Ana.

Élise à Céline qui va à confesse :

« Est-ce que tu t'accuses de montrer ton tutu à n'importe qui ?

CÉLINE. — D'abord ce n'est pas à n'importe qui. Et puis, tu montres bien le tien, Mémé. Mais quelle impor-

tance, je te le demande, du moment que c'est entre nous ! »

Je prononce le mot chasteté.

CÉLINE. — La chasteté ! Oh ! la la !

CÉLINE, *à la fenêtre.* — Regarde, Pépé. C'est comme une ronde, c'est comme une valse, les graines de platanes dans le vent.

Je lui fais cadeau de crayons de couleurs diverses.

CÉLINE. — Merci, mon Dieu, de m'avoir prêté un Pépé aussi généreux.

CÉLINE. — Ça fait du bruit quand même, la laine, en tombant, mais tout le monde n'a pas l'ouïe assez fine pour l'entendre.

Je note la remarque.

CÉLINE. — C'est ça, Pépé, marque ce que je dis du bruit de la laine, pour le mettre dans un livre.

Est-ce par l'effet d'un mirage qui m'est personnel ? J'ai l'impression que le charme de Céline n'est sensible qu'à moi à ce point.

Et il en fut ainsi de tous les êtres que j'ai aimés. Peut-être je les invente.

C'est un mystère pour nous que mieux on habille Céline, plus elle a l'air pauvre.

Comme elle n'en finit pas d'entrer dans la pièce où je travaille et qu'impatienté je lui crie :

« Ça ne peut pas durer comme ça.

— Si.

MOI. — Répète-le.

ELLE. — Oui, je le répète, tous les jours et toujours.

MOI. — Encore une fois, quand auras-tu fini de me déranger ? »

Avec un sourire irrésistible.

« Quand j'aurai fini de t'aimer. »

Tout le contraire d'Élise, en somme. Dieu fait bien les choses, les gens. Son système doit ressembler à une suite de compensations.

Céline voulait mettre sa robe de laine qui est neuve (c'est elle qui l'a tricotée) et justement il fait froid.

ELLE. — C'est tout comme si j'avais fait le temps moi-même.

CÉLINE. — La chatte a osé faire pipi sur le tapis en plein nos yeux.

Pour me reconquérir ce matin (elle m'avait fâché), je l'entends m'appeler « mon papounet » et puis « mon velours ».

« Pourquoi mon velours ?

— Parce que tu m'es doux. »

Céline fait sa chambre :

« J'essuie, tout en allant », c'est-à-dire qu'elle se promène plutôt qu'elle n'essuie.

Céline aime bien Madeleine, la sœur d'Élise, qu'elle appelle Tata, mais Tata a beau lui donner raison tout le temps contre Mémé qu'elle trouve sévère, Céline donne raison à Mémé de la mener durement et tort à Tata d'oser critiquer Mémé, non pas sans doute que les rigueurs d'Élise avec elle lui semblent tellement justes ou utiles. Pour elle, il ne s'agit pas de cela. Pour Céline, Mémé est Mémé et Mémé est taboue. « Oui, Mémé, non, Mémé. » L'accent dont elle frappe les deux syllabes qui désignent sa marraine ont quelque chose de sacré. Il y entre à peu près l'enthousiasme que les croyants apportent à prononcer le nom d'Allah.

Je crois bien qu'Élise n'a jamais été aimée par aucun de ses amants avec autant de passivité que par cette petite. A les voir ensemble, on n'en revient pas. Elles forment comme un tout indivisible. Céline a tant d'admiration pour Élise qu'on dirait qu'elle lui sort par les yeux, que Céline est une projection d'Élise, ce qui réduit à peu de chose l'importance des liens du sang, eu égard au prestige de celui ou de celle qui nous prend par la main pour nous initier aux mystères de la vie.

Si Céline, qui a un don d'expression proprement lyrique, appelle Élise « ma poupée », il n'y a là de sa part aucune familiarité de mauvais aloi, c'est sans doute parce qu'elle n'a pu trouver aucun vocable qui donne à sa marraine auprès d'elle un caractère plus sacré à ses yeux d'enfant. Le respect qu'elle lui doit n'en est ni diminué, ni entamé, ni altéré. Au contraire. Quel bonheur de dire : oui à tout ce qu'exige une poupée, qui est la Raison même.

Céline baise l'épaule ou la main d'Élise au passage ; cela sans flagornerie ni calcul, et peut-être justement parce qu'elle l'appelle ma Poupée.

Séduite, prétend-elle séduire à son tour, elle a affaire à si forte partie qu'on souhaite bonne chance à sa politique.

Souvent, je me dis que si Élise avait eu un enfant, il n'eût pu être que Céline. Certes, Céline a reçu d'une autre « son poids de chair », mais dès qu'Élise a vu Céline, elles se sont adoptées, Céline sur Élise s'est greffée, elle l'a comme saisie aux entrailles, et depuis Élise ne cesse de lui imprimer sa forme, de lui inculquer sa force.

On ne peut pas dire que Céline la contrefait, qu'elle l'imite. Sourdement, l'emprise d'Élise la modèle à son image et cela, sans que ni l'une ni l'autre en aient conscience tout à fait.

Céline a un fond de mollesse, de malléabilité qui se prête admirablement à cette mainmise, et Élise par sa seule influence la rend peu à peu malgré elle capable d'énergie, de courage, d'assiduité.

Déjà Céline sait coudre et tricoter, elle excelle aux travaux du ménage.

Je crois bien que la plus belle prouesse, la prouesse au moins la plus déconcertante d'Élise, celle qu'on était le moins autorisé à attendre d'une nature aussi peu portée à l'altruisme que la sienne, ce sera la part qu'elle a prise à l'éducation de Céline, uniquement peut-être pour se prouver qu'elle a été capable de recréer à son image un être qu'elle laissera au monde, comme un souvenir, à la fois un signe et un prolongement de son passage.

Je n'en suis pas revenu.

Hier, nous jouions, Céline et moi, dans l'escalier, à Galande. Elle essayait de me prendre les poings, je résistais et, bien sûr, je l'emportai bien vite sur l'effort désespéré qu'elle faisait pour me maîtriser, quand tout d'un coup, comme elle se sentait la plus faible, je l'ai vue devenir féroce, brutale, sauvage, luciférienne, me mordant les mains, elle me donnait des coups de pied, bien décidée à me danser sur le corps, si j'étais tombé. Son regard surtout était si atroce que rétrospectivement il me glace encore d'effroi.

Enfin, ai-je mal entendu ? elle a crié, alors que tout le bonheur qu'elle connaît sur la terre lui vient de moi.

« Toi, un jour, je te tuerai. »

Je n'en suis pas revenu.

Toute la nuit en a été bouleversée, attristée. A peine si j'ai fermé les yeux.

Ce matin, je retarde le réveil de la maison, tant j'appréhende le moment de la revoir.

A neuf heures, cependant, je lui apporte quand même son déjeuner dans sa chambre.

Elle m'a laissé repartir, sans m'embrasser.

Céline devient belle, belle de la beauté de ces filles grecques aux cheveux plats très noirs, au profil dur et pâle, telles qu'on les voit sur les vases d'argile. Son regard a parfois l'implacable cruauté d'Électre.

Impossible d'oublier cette lutte entre nous dans l'escalier, l'instant où elle a passé, je ne sais comment ni pourquoi, du jeu à la violence la plus farouche, la plus forcenée, à me demander si je me suis jamais trouvé en présence d'un masque aussi voisin de la fureur.

Cela chez une petite fille de dix ans.

La fièvre aphteuse est dans la région. A chaque instant on se heurte à des écriteaux qui en signalent la présence funeste.

Quelqu'un prétend qu'elle n'atteint pas seulement les vaches, mais se communique aux hommes.

Céline le soir : « Je suis bien contente. — Pourquoi ? — Parce que la fièvre aphteuse est contagieuse, contagieuse pour les vaches et les hommes, mais pas pour moi qui ne suis ni une vache ni un homme. »

CÉLINE. — Pépé, est-ce que tu as toujours quelque chose dans la tête qui te trotte, comme moi ?

Impatiente de rentrer, elle tire par la manche Élise qui admire trop longtemps le paysage.

« Toi, Pépé, tu le trouves bien ?

MOI. — Oui.

— Oh ! il n'est pas plus beau que le reste. »

Céline entre dans ma chambre le matin, à demi nue. Elle va pour m'embrasser, mais recule,

parce que ma main glacée a effleuré son épaule :
« Non, je ne dirai pas bonjour à un homme qui me fait froid. »

Céline s'est tout de suite installée dans le pays comme chez elle, une sorte de Nausicaa enfant. Un cache-sexe l'habille, ses petits seins déjà pommés. Ce qui intrigue, ce sont les traces de brûlures qu'elle porte sur la poitrine et sur les côtés. Elles ressemblent aux incrustations dentelées qu'ont laissées les fougères antédiluviennes sur le charbon.

Et toujours le mot juste.
Comme j'enlève à Lorette et à Belle leur balle :
« Vois, comme elles sont confuses ! »

« La chatte a ses mystères, me dit-elle. On ne sait plus où elle crotte. »

CÉLINE. — Mémé a de l'idée. Pas toi ou on n'en voit pas le fil.

En elle, je me dis parfois que mon amour-propre ne peut pas être humilié. Quand elle fait mal, je me dis : ce n'est pas ma fille ; quand elle fait bien, que c'est moi qui l'ai élevée.

De retour à Paris.

Pour l'habituer à être économe et la détourner de la coquetterie, dit-elle, Élise habille Céline comme personne. Au lieu de lui acheter des petites robes toutes faites et claires qui conviennent à son âge, elle lui taille elle-même des vêtements dans ses propres hardes qu'elle a rejetées. Les couleurs trop sérieuses déconcertent. Céline a l'air fagotée, un petit singe.

Élise est-elle gênée par certaines réflexions relatives au vêtement de Céline, je l'ai entendue prétendre pour s'excuser que c'était l'uniforme prescrit, exigé par la Sagesse (c'est le nom de l'Ordre auquel appartiennent les religieuses à qui elle a confié Céline).

Simple jeu de mot !

Hier, l'enfant nous revient en larmes. Ses camarades l'ont baptisée « le vieux curé », parce qu'Élise l'a affublée d'un corsage de mousseline qui a tout à fait la forme d'un surplis.

Ce serait pour moi un plaisir de voir Céline bien habillée et j'en ferais volontiers les frais. Mais non. Cela est défendu, parce que Céline aurait à expier son luxe. Il faut donc nous résigner à la haute rigueur des méthodes d'éducation d'Élise qui veut que Céline soit ridicule. Et tant pis si, vu notre situation, la mise de l'enfant fleure le scandale.

Il est des choses qui vous empêchent de respirer, parce qu'elles épaississent l'atmosphère. Quel malaise pour moi par exemple de constater qu'il n'est rien qui ne soit pour Élise l'occasion d'une spéculation, d'un calcul.

Qu'Élise ait consenti à élever Céline, comme c'est beau ! « Bien sûr, mais ne pas oublier que l'Assistance lui verse 120 000 francs par an. — Elle les dépense et au-delà pour l'enfant, me dira-t-on. — Eh bien ! non, si c'est moi qui pourvois à tout, qui paie la nourriture, l'école et tout ce qui est nécessaire à l'équipement de Céline. Et certes, ce que je regrette, c'est de ne pas faire davantage. S'il n'avait dépendu que de moi, j'aurais choisi un pensionnat fréquenté par des petites filles plus distinguées et dont l'enseignement serait plus relevé. Non, sur un certain plan, mon budget se confondant avec celui d'Élise, elle n'admet pas que je dépense trop pour Céline, parce que dans cette mesure je dispo-

serais de moins d'argent pour la communauté et en particulier pour elle. — Comme c'est étrange ! — Oui, mais comme il est heureux aussi pour Céline et pour moi que loin de coûter à Élise, Élise ait grand intérêt à garder Céline. Si Céline lui était à charge, à la moindre incartade, Élise se débarrasserait d'elle. Du moment qu'en gardant Céline, au contraire, Élise réalise un bénéfice net de 10 000 francs par mois, pas de danger qu'elle renonce à l'opération. Nous avons là une garantie, une sorte d'assurance infaillible que rien jamais puisse mettre fin à notre bonheur. Autrement dit, sans cet arrangement ingénieux, que le Seigneur a dû prévoir de toute éternité, il y a longtemps qu'il n'y aurait plus entre Élise et moi de troisième personne.

Le seul danger, c'est d'ouvrir contre nous dans l'âme de la petite qui n'est pas sotte un procès qu'elle instruit chaque jour. Le premier grief en ouvre le dossier. Déjà Céline, le matin, ne se précipite plus vers sa marraine avec le même élan.

Cependant, que je donne un sac de bonbons à Céline, son premier mouvement et sans repentir, c'est de l'apporter à Élise sans l'ouvrir et, régulièrement, naturellement Élise lui en offre un et mangera seule tous les autres, sans même soupçonner que cette manière de se conduire est monstrueuse.

Mais le plus étonnant, c'est que, désarçonnée par un tel égoïsme, Céline ne songe ni à condamner sa marraine ni à l'imiter. Au contraire.

(A suivre.) MARCEL JOUHANDEAU

QUATRE NOTES SUR L'ISLAM

I. — L'ÉSOTÉRISME ISLAMIQUE

De toutes les doctrines traditionnelles, la doctrine islamique est peut-être celle où est marquée le plus nettement la distinction de deux parties complémentaires l'une de l'autre, que l'on peut désigner comme l'exotérisme et l'ésotérisme. Ce sont, suivant la terminologie arabe, *es-shariyah*, c'est-à-dire littéralement la « grande route », commune à tous, et *el-haqîqah*, c'est-à-dire la « vérité intérieure », réservée à l'élite, non en vertu d'une décision plus ou moins arbitraire, mais par la nature même des choses, parce que tous ne possèdent pas les aptitudes ou les « qualifications » requises pour parvenir à sa connaissance. On les compare souvent, pour exprimer leur caractère respectivement « extérieur » et « intérieur », à l' « écorce » et au « noyau » (*el-qishr wa el-lobb*), ou encore à la circonférence et à son centre. La *shariyah* comprend tout ce que le langage occidental désignerait comme proprement « religieux », et notamment tout le côté social et législatif qui, dans l'Islam, s'intègre essentiellement à la religion ; on pourrait dire qu'elle est avant tout règle d'action, tandis que la *haqîqah* est connaissance pure ; mais il doit être bien entendu que c'est cette connaissance qui donne à la *shariyah* même son sens supérieur et profond et sa vraie raison d'être, de sorte que, bien que tous ceux qui participent à la tradition n'en soient pas conscients, elle en

est véritablement le principe, comme le centre l'est de la circonférence.

Mais ce n'est pas tout ; on peut dire que l'ésotérisme comprend non seulement la *haqîqah*, mais aussi les moyens destinés à y parvenir ; et l'ensemble de ces moyens est appelé *tarîqah*, « voie » ou « sentier » conduisant de la *shariyah* vers la *haqîqah*. Si nous reprenons l'image symbolique de la circonférence, la *tarîqah* sera représentée par le rayon allant de celle-ci au centre ; et nous voyons alors ceci : à chaque point de la circonférence correspond un rayon, et tous les rayons, qui sont aussi en multitude indéfinie, aboutissent également au centre. On peut dire que ces rayons sont autant de *turuq* adaptées aux êtres qui sont « situés » aux différents points de la circonférence, selon la diversité de leurs natures individuelles ; c'est pourquoi il est dit que « les voies vers Dieu sont aussi nombreuses que les âmes des hommes » (*et-turuqu ila'Llahi Ka-nufûsi bani Adam*) ; ainsi, les « voies » sont multiples, et d'autant plus différentes entre elles qu'on les envisage plus près de leur point de départ sur la circonférence, mais le but est un, car il n'y a qu'un seul centre et qu'une seule vérité. En toute rigueur, les différences initiales s'effacent avec l' « individualité » elle-même (*el-inniyah*, de *ana*, « moi »), c'est-à-dire quand sont atteints les états supérieurs de l'être et quand les attributs (*cifât*) d'*el-abd*, ou de la créature, qui ne sont proprement que des limitations, disparaissent (*el-fanâ* ou l' « extinction ») pour ne laisser subsister que ceux d'Allah (*el-baqâ* ou la « permanence »), l'être étant identifié à ceux-ci dans sa « personnalité » ou son « essence » (*edh-dhât*).

L'ésotérisme, considéré ainsi comme comprenant à la fois *tarîqah* et *haqîqah*, en tant que moyens et fin, est désigné en arabe par le terme général *et-taçawwuf*, qu'on ne peut traduire exactement que par « initiation » ; nous reviendrons d'ailleurs sur ce point par la suite. Les

Occidentaux ont forgé le mot « çoufîsme » pour désigner spécialement l'ésotérisme islamique (alors que *taçawwuf* peut s'appliquer à toute doctrine ésotérique et initiatique, à quelque forme traditionnelle qu'elle appartienne) ; mais ce mot, outre qu'il n'est qu'une dénomination toute conventionnelle, présente un inconvénient assez fâcheux : c'est que sa terminaison évoque presque inévitablement l'idée d'une doctrine propre à une école particulière, alors qu'il n'y a rien de tel en réalité, et que les écoles ne sont ici que des *turuq*, c'est-à-dire, en somme, des méthodes diverses, sans qu'il puisse y avoir au fond aucune différence doctrinale, car « la doctrine de l'Unité est unique » (*et-tawhîdu wâhidun*). Pour ce qui est de la dérivation de ces désignations, elles viennent évidemment du mot *çoûfî*) ; mais, au sujet de celui-ci, il y a lieu de remarquer tout d'abord ceci : c'est que personne ne peut jamais se dire *çoûfî*, si ce n'est par pure ignorance, car il prouve par là même qu'il ne l'est pas réellement, cette qualité étant nécessairement un « secret » (*sirr*) entre le véritable *çoûfî* et *Allah* ; on peut seulement se dire *mutaçawwuf*, terme qui s'applique à quiconque est entré dans la « voie » initiatique, à quelque degré qu'il soit parvenu ; mais le *çoûfî*, au vrai sens de ce mot, est seulement celui qui a atteint le degré suprême. On a prétendu assigner au mot *coûfî* lui-même des origines fort diverses ; mais cette question, au point de vue où l'on se place le plus habituellement, est sans doute insoluble : nous dirions volontiers que ce mot a trop d'étymologies supposées, et ni plus ni moins plausibles les unes que les autres, pour en avoir véritablement une ; en réalité, il faut y voir plutôt une dénomination purement symbolique, une sorte de « chiffre », si l'on veut, qui, comme tel, n'a pas besoin d'avoir une dérivation linguistique à proprement parler ; et ce cas n'est d'ailleurs pas unique, mais on pourrait en trouver de comparables dans d'autres traditions. Quant aux

soi-disant étymologies, ce ne sont au fond que des similitudes phonétiques, qui, du reste, suivant les lois d'un certain symbolisme, correspondent effectivement à ces relations entre diverses idées venant ainsi se grouper plus ou moins accessoirement autour du mot dont il s'agit ; mais ici, étant donné le caractère de la langue arabe (caractère qui lui est d'ailleurs commun avec la langue hébraïque), le sens premier et fondamental doit être donné par les nombres ; en fait, ce qu'il y a de particulièrement remarquable, c'est que par l'addition des valeurs numériques des lettres dont il est formé le mot *çoûfî* a le même nombre que *El-Hekmah el-ilahivah*, c'est-à-dire « la Sagesse divine ». Le *çoûfî* véritable est donc celui qui possède cette Sagesse ou, en d'autres termes, il est *el-ârif bi'Llah*, c'est-à-dire « celui qui connaît par Dieu », car Il ne peut être connu que par Lui-Même ; et c'est bien là le degré suprême et « total » dans la connaissance de la *haqîqah*.

De tout ce qui précède, nous pouvons tirer quelques conséquences importantes, et tout d'abord celle-ci que le « çoûfîsme » n'est point quelque chose de « surajouté » à la doctrine islamique, quelque chose qui serait venu s'y adjoindre après coup et du dehors, mais qu'il en est au contraire une partie essentielle, puisque, sans lui, elle serait manifestement incomplète et même incomplète par en haut, c'est-à-dire quant à son principe même. La supposition toute gratuite d'une origine étrangère grecque, perse ou indienne, est d'ailleurs contredite formellement par le fait que les moyens d'expression propres à l'ésotérisme islamique sont étroitement liés à la constitution même de la langue arabe ; et s'il y a incontestablement des similitudes avec les doctrines du même ordre qui existent ailleurs, elles s'expliquent tout naturellement et sans qu'il soit besoin de recourir à des « emprunts » hypothétiques, car, la vérité étant une, toutes les doctrines traditionnelles sont nécessairement

identiques en leur essence quelle que soit la diversité des formes dont elles se revêtent. Peu importe d'ailleurs, quant à cette question des origines, que le mot *çoûfî* lui-même et ses dérivés (*taçawwuf*, *mu-taçawwuf*) aient existé dans la langue dès le début, ou qu'ils n'aient apparu qu'à une époque plus ou moins tardive, ce qui est un grand sujet de discussion parmi les historiens; la chose peut fort bien avoir existé avant le mot, soit sous une autre désignation, soit même sans qu'on ait éprouvé alors le besoin de lui en donner une. En tout cas, et ceci doit suffire à trancher la question pour quiconque ne l'envisage pas simplement « de l'extérieur », la tradition indique expressément que l'ésotérisme, aussi bien que l'exotérisme, procède directement de l'enseignement du Prophète, et, en fait, toute *tarîqah* authentique et régulière possède une *silsilah* ou « chaîne » de transmission initiatique remontant toujours en définitive à celui-ci à travers un plus ou moins grand nombre d'intermédiaires. Même si, par la suite, certaines *turuq* ont réellement « emprunté », et mieux vaudrait dire « adapté », quelques détails de leurs méthodes particulières (quoique, ici encore, les similitudes puissent tout aussi bien s'expliquer par la possession des mêmes connaissances, notamment en ce qui concerne la « science du rythme » dans ses différentes branches), cela n'a qu'une importance bien secondaire et n'affecte en rien l'essentiel. La vérité est que le « çoufîsme » est arabe comme le Coran lui-même, dans lequel il a ses principes directs ; mais encore faut-il, pour les y trouver, que le Coran soit compris et interprété suivant les *haqaîq* qui en constituent le sens profond, et non pas simplement par les procédés linguistiques, logiques et théologiques des *ulamâ ez-zâhir* (littéralement « savants de l'extérieur ») ou docteurs de la *shariyah*, dont la compétence ne s'étend qu'au domaine exotérique. Il s'agit bien là, en effet, de deux domaines nettement différents, et c'est

pourquoi il ne peut jamais y avoir entre eux ni contradiction, ni conflit réel; il est d'ailleurs évident qu'on ne saurait en aucune façon opposer l'exotérisme et l'ésotérisme, puisque le second prend au contraire sa base et son point d'appui nécessaire dans le premier, et que ce ne sont là véritablement que les deux aspects ou les deux faces d'une seule et même doctrine.

Ensuite nous devons faire remarquer que, contrairement à une opinion trop répandue actuellement parmi les Occidentaux, l'ésotérisme islamique n'a rien de commun avec le « mysticisme » ; les raisons en sont faciles à comprendre par tout ce que nous avons exposé jusqu'ici. D'abord, le mysticisme semble bien être en réalité quelque chose de tout à fait spécial au Christianisme, et ce n'est que par des assimilations erronées qu'on peut prétendre en trouver ailleurs des équivalents plus ou moins exacts ; quelques ressemblances extérieures dans l'emploi de certaines expressions sont sans doute à l'origine de cette méprise, mais elles ne sauraient aucunement la justifier en présence de différences qui portent sur tout l'essentiel. Le mysticisme appartient, tout entier par définition même, au domaine religieux, donc relève purement et simplement de l'exotérisme et, en outre, le but vers lequel il tend est assurément loin d'être de l'ordre de la connaissance pure. D'autre part, le mystique, ayant une attitude « passive » et se bornant par conséquent à recevoir ce qui vient à lui en quelque sorte spontanément et sans aucune initiative de sa part, ne saurait avoir de méthode; il ne peut donc pas y avoir de *tarîqah* mystique, et une telle chose est même inconcevable, car elle est contradictoire au fond. De plus, le mystique, étant toujours un isolé, et cela par le fait même du caractère « passif » de sa « réalisation », n'a ni *sheikh* ou « maître spirituel » (ce qui, bien entendu, n'a absolument rien de commun avec un « directeur de conscience » au sens religieux), ni

silsilah ou « chaîne » par laquelle lui serait transmise une « influence spirituelle » (nous employons cette expression pour rendre aussi exactement que possible la signification du mot arabe *barakah*), la seconde de ces deux choses étant d'ailleurs une conséquence immédiate de la première. La transmission régulière de l'« influence spirituelle » est ce qui caractérise essentiellement « l'initiation », et même ce qui la constitue proprement, et c'est pourquoi nous avons employé ce mot plus haut pour traduire *taçawwuf* ; l'ésotérisme islamique, comme du reste tout véritable ésotérisme, est « initiatique » et ne peut être autre chose ; et sans même entrer dans la question de la différence des buts, différence qui résulte d'ailleurs de celle même des deux domaines auxquels ils se réfèrent, nous pouvons dire que la « voie mystique » et la « voie initiatique » sont radicalement incompatibles en raison de leurs caractères respectifs. Faut-il ajouter encore qu'il n'y a en arabe aucun mot par lequel on puisse traduire même approximativement celui de « mysticisme », tellement l'idée que celui-ci exprime représente quelque chose de complètement étranger à la tradition islamique ?

Le doctrine initiatique est, en son essence, purement métaphysique au sens véritable et original de ce mot ; mais, dans l'Islam comme dans les autres formes traditionnelles, elle comporte en outre, à titre d'application plus ou moins directe à divers domaines contingents, tout un ensemble complexe de « sciences traditionnelles » ; et ces sciences étant comme suspendues aux principes métaphysiques dont elles dépendent et dérivent entièrement, et tirant d'ailleurs de ce rattachement et des « transpositions » qu'il permet toute leur valeur réelle, sont par là, bien qu'à un rang secondaire et subordonné, partie intégrante de la doctrine elle-même, et non point des adjonctions plus ou moins artificielles ou superflues. Il y a là quelque chose qui semble particu-

lièrement difficile à comprendre pour les Occidentaux, sans doute parce qu'ils ne peuvent trouver chez eux aucun point de comparaison à cet égard ; il y a eu cependant des sciences analogues en Occident dans l'antiquité et au moyen âge, mais ce sont là des choses entièrement oubliées des modernes qui en ignorent la vraie nature et souvent n'en conçoivent même pas l'existence ; et tout spécialement ceux qui confondent l'ésotérisme avec le mysticisme ne savent quels peuvent être le rôle et la place de ces sciences qui, évidemment, représentent des connaissances aussi éloignées que possible de ce que peuvent être les préoccupations d'un mystique, et dont, par suite, l'incorporation au « çoufisme » constitue pour eux une indéchiffrable énigme. Telle est la science des nombres et des lettres. J'ai eu souvent l'occasion d'indiquer qu'elle était comparable à la *qabbalah* hébraïque, en raison de l'étroite affinité des langues qui servent à l'expression de ces deux traditions, langues dont cette science peut même seule donner la compréhension profonde. Telles sont aussi les diverses sciences « cosmologiques » qui rentrent en partie dans ce qu'on désigne sous le nom d' « hermétisme » ; et nous devons noter à ce propos que l'alchimie n'est entendue dans un sens « matériel » que par les ignorants pour qui le symbolisme est lettre morte, ceux-là mêmes que les véritables alchimistes du moyen âge occidental stigmatisaient des noms de « souffleurs » et de « brûleurs de charbon », et qui furent les authentiques précurseurs de la chimie moderne, si peu flatteuse que soit pour celle-ci une telle origine. De même, l'astrologie, autre science cosmologique, est en réalité tout autre chose que l' « art divinatoire » ou la « science conjecturale » que veulent y voir uniquement les modernes ; elle se rapporte avant tout à la connaissance des « lois cycliques » qui joue un rôle important dans toutes les doctrines traditionnelles. Il y a d'ailleurs

une certaine correspondance entre toutes ces sciences qui, par le fait qu'elles procèdent essentiellement des mêmes principes, sont, à certains points de vue, comme des représentations différentes d'une seule et même chose : ainsi, l'astrologie, l'alchimie et même la science des lettres ne font pour ainsi dire que traduire les mêmes vérités dans les langages propres à différents ordres de réalité et unis entre eux par la loi de l'analogie universelle, fondement de toute correspondance symbolique; et, en vertu de cette même analogie, ces sciences trouvent, par une transposition appropriée, leur application, dans le domaine du « microcosme » aussi bien que dans celui du « macrocosme », car le processus initiatique reproduit dans toutes ses phases le processus cosmologique lui-même. Il faut d'ailleurs, pour avoir la pleine conscience de toutes ces corrélations, être parvenu à un degré très élevé de la hiérarchie initiatique, degré qui se désigne comme celui du « soufre rouge » (*el-Kebrît el ahmar*) ; et celui qui possède ce degré peut, par la science appelée *simiâ* (mot qu'il ne faut pas confondre avec *Kimiâ*), en opérant certaines mutations sur les lettres et les nombres, agir sur les êtres et les choses qui correspondent à ceux-ci dans l'ordre cosmique. Le *jafr*, qui, suivant la tradition, doit son origine à Seyidnâ Ali lui-même, est une application de ces mêmes sciences à la prévision des événements futurs ; et cette application, où interviennent naturellement les « lois cycliques » auxquelles nous faisions allusion tout à l'heure, présente, pour qui sait la comprendre et l'interpréter (car il y a là comme une sorte de « cryptographie », ce qui n'est d'ailleurs pas plus étonnant au fond que la notation algébrique), toute la rigueur d'une science exacte et mathématique. On pourrait citer bien d'autres « sciences traditionnelles » dont certaines sembleraient peut-être encore plus étranges à ceux qui n'ont point l'habitude de ces choses ; mais il faut nous borner, et nous ne pour-

rions insister davantage là-dessus sans sortir du cadre de cet exposé où nous devons forcément nous en tenir aux généralités.

Enfin nous devons ajouter une dernière observation dont l'importance est capitale pour bien comprendre le véritable caractère de la doctrine initiatique : c'est que celle-ci n'est point affaire d' « érudition » et ne saurait aucunement s'apprendre par la lecture des livres à la façon des connaissances ordinaires et « profanes ». Les écrits des plus grands maîtres eux-mêmes ne peuvent que servir de « supports » à la méditation ; on ne devient point *mutaçawwuf* uniquement pour les avoir lus, et ils demeurent d'ailleurs le plus souvent incompréhensibles à ceux qui ne sont point « qualifiés ». Il faut en effet, avant tout, posséder certaines dispositions ou aptitudes innées auxquelles aucun effort ne saurait suppléer ; et il faut ensuite le rattachement à une *silsilah* régulière, car la transmission de l' « influence spirituelle », qui s'obtient par ce rattachement, est, comme nous l'avons déjà dit, la condition essentielle sans laquelle il n'est point d'initiation, fût-ce au degré le plus élémentaire. Cette transmission, étant acquise une fois pour toutes, doit être le point de départ d'un travail purement intérieur pour lequel tous les moyens extérieurs ne peuvent être rien de plus que des aides et des appuis, d'ailleurs nécessaires dès lors qu'il faut tenir compte de la nature de l'être humain tel qu'il est en fait ; et c'est par ce travail intérieur seul que l'être s'élèvera de degré en degré, s'il en est capable, jusqu'au sommet de la hiérarchie initiatique, jusqu'à l' « Identité suprême », état absolument permanent et inconditionné, au-delà des limitations de toute existence contingente et transitoire, qui est l'état du véritable *çoûfî*.

II. — L'ÉCORCE ET LE NOYAU
(El-Qishr wa el-Lobb)

Ce titre, qui est celui d'un des nombreux traités de Seyidi Mohyiddin ibn Arabi, exprime sous une forme symbolique les rapports de l'exotérisme et de l'ésotérisme, comparés respectivement à l'enveloppe d'un fruit et à sa partie intérieure, pulpe ou amande [1]. L'enveloppe ou l'écorce (*el-qishr*) c'est la *shariyah*, c'est-à-dire la loi religieuse extérieure, qui s'adresse à tous et qui est faite pour être suivie par tous, comme l'indique d'ailleurs le sens de « grande route » qui s'attache à la dérivation de son nom. Le noyau (*el-lobb*), c'est la *haqîqah*, c'est-à-dire la vérité ou la réalité essentielle, qui, au contraire de la *shariyah*, n'est pas à la portée de tous, mais est réservée à ceux qui savent la découvrir sous les apparences et l'atteindre à travers les formes extérieures qui la recouvrent, la protégeant et la dissimulant tout à la fois [2]. Dans un autre symbolisme, *shariyah* et *haqîqah* sont aussi désignés respectivement comme le « corps » (*el-jism*) et la « moelle » (*el-mukh*) [3], dont les rapports sont exactement les mêmes que ceux de l'écorce et du noyau; et sans doute trouverait-on encore d'autres symboles équivalents à ceux-là.

Ce dont il s'agit, sous quelque désignation que ce soit, c'est toujours l' « extérieur » (*ez-zâher*) et l' « intérieur » (*el-bâten*), c'est-à-dire l'apparent et le caché, qui, d'ailleurs sont tels par leur nature même, et non pas

1. Signalons incidemment que le symbole du fruit a un rapport avec l' « Œuf du Monde », ainsi qu'avec le cœur.

2. On pourra remarquer que le rôle des formes extérieures est en rapport avec le double sens du mot « révélation », puisqu'elles manifestent et voilent en même temps la doctrine essentielle, la vérité une, comme la parole le fait d'ailleurs inévitablement pour la pensée qu'elle exprime; et ce qui est vrai de la parole, à cet égard, l'est aussi de toute autre expression formelle.

3. On se rappellera ici la « substantifique moelle » de Rabelais, qui représente aussi une signification intérieure et cachée.

par l'effet de conventions quelconques ou de précautions prises artificiellement, sinon arbitrairement, par les détenteurs de la doctrine traditionnelle. Cet « extérieur » et cet « intérieur » sont figurés par la circonférence et son centre, ce qui peut être considéré comme la coupe même du fruit évoqué par le symbolisme précédent, en même temps que nous sommes ainsi ramenés d'autre part à l'image, commune à toutes les traditions, de la « roue des choses ». En effet, si l'on envisage les deux termes dont il s'agit au sens universel, et sans se limiter à l'application qui en est faite le plus habituellement à une forme traditionnelle particulière, on peut dire que la *shariyah*, la « grande route » parcourue par tous les êtres, n'est pas autre chose que ce que la tradition extrême-orientale appelle le « courant des formes », tandis que la *haqîqah*, la vérité une et immuable, réside dans l' « invariable milieu » [1]. Pour passer de l'une à l'autre, donc de la circonférence au centre, il faut suivre un des rayons : c'est la *tarîqah*, c'est-à-dire le « sentier », la voie étroite qui n'est suivie que par un petit nombre [2]. Il y a d'ailleurs une multitude de *turuq*, qui sont tous les rayons de la circonférence pris dans le sens centripète, puisqu'il s'agit de partir de la multiplicité du manifesté pour aller à l'unité principielle : chaque *tarîqah*, partant d'un certain point de la circonférence, est particulièrement appropriée aux êtres qui se trouvent en ce point ;

1. Il est à remarquer, à propos de la tradition extrême-orientale, qu'on y trouve les équivalents très nets de ces deux termes, non comme deux aspects exotérique et ésotérique d'une même doctrine, mais comme deux enseignements séparés du moins depuis l'époque de Confucius et de Lao-Tseu : on peut dire en effet, en toute rigueur, que le Confucianisme correspond à la *shariyah* et le Taoïsme à la *haqîqah*.

2. Les mots *shariyah* et *tarîqah* contiennent l'un et l'autre l'idée de « cheminement » ; donc deux mouvements (et il faut noter le symbolisme du mouvement circulaire pour la première et du mouvement rectiligne pour la seconde) ; il y a en effet changement et multiplicité dans les deux cas, la première devant s'adapter à la diversité des conditions extérieures, la seconde à celle des natures individuelles ; seul, l'être qui a atteint effectivement la *haqîqah* participe par là même de son unité et de son immutabilité.

mais toutes, quel que soit leur point de départ, tendent pareillement vers un point unique [1], toutes aboutissent au centre et ramènent ainsi les êtres qui les suivent à l'essentielle simplicité de l' « état primordial ».

Les êtres, en effet, dès lors qu'ils se trouvent actuellement dans la multiplicité, sont forcés de partir de là pour quelque réalisation que ce soit ; mais cette multiplicité en est en même temps, pour la plupart d'entre eux, l'obstacle qui les arrête et les retient : les apparences diverses et changeantes les empêchent de voir la vraie réalité, si l'on peut dire, comme l'enveloppe du fruit empêche de voir son intérieur; et celui-ci ne peut être atteint que par ceux qui sont capables de percer l'enveloppe, c'est-à-dire de voir le Principe à travers la manifestation, et même de ne voir que Lui en toutes choses, car la manifestation elle-même tout entière n'en est plus alors qu'un ensemble d'expressions symboliques. L'application de ceci à l'exotérisme et à l'ésotérisme entendus dans leur sens ordinaire, c'est-à-dire en tant qu'aspects d'une doctrine traditionnelle, est facile à faire : là aussi, les formes extérieures cachent la vérité profonde aux yeux du vulgaire, alors qu'elles la font au contraire apparaître à ceux de l'élite, pour qui ce qui est un obtsacle ou une limitation pour les autres devient ainsi un point d'appui et un moyen de réalisation. Il faut bien comprendre que cette différence résulte directement et nécessairement de la nature même des êtres, des possibilités et des aptitudes que chacun porte en lui-même, si bien que le côté exotérique de la doctrine joue toujours ainsi exactement le rôle qu'il doit jouer pour chacun, donnant à ceux qui ne peuvent aller plus loin tout ce qu'il leur est possible de recevoir dans leur

1. Cette convergence est figurée par celle de la *qiblah* (orientation rituelle) de tous les lieux vers la *kaabah*, qui est la « maison de Dieu » (*Beit Allah*), et dont la forme est celle d'un cube (image de stabilité) occupant le centre d'une circonférence qui est la coupe terrestre (humaine) de la sphère de l'Existence universelle.

état actuel, et fournissant en même temps à ceux qui le dépassent les « supports », qui sans être jamais d'une stricte nécessité, puisque contingents, peuvent cependant les aider grandement à avancer dans la voie intérieure, et sans lesquels les difficultés seraient telles, dans certains cas, qu'elles équivaudraient en fait à une véritable impossibilité.

On doit remarquer, à cet égard, que, pour le plus grand nombre des hommes, qui s'en tiennent inévitablement à la loi extérieure, celle-ci prend un caractère qui est moins celui d'une limite que celui d'un guide : c'est toujours un lien, mais un lien qui les empêche de s'égarer ou de se perdre ; sans cette loi qui les assujettit à parcourir une route déterminée, non seulement ils n'atteindraient pas davantage le centre, mais ils risqueraient de s'en éloigner indéfiniment, tandis que le mouvement circulaire les en maintient tout au moins à une distance constante [1]. Par là, ceux qui ne peuvent contempler directement la lumière en reçoivent du moins un reflet et une participation ; et ils demeurent ainsi rattachés en quelque façon au Principe, alors même qu'ils n'en ont pas et n'en sauraient avoir la conscience effective. En effet, la circonférence ne saurait exister sans le centre, dont elle procède en réalité tout entière, et, si les êtres qui sont liés à la circonférence ne voient point le centre ni même les rayons, chacun d'eux ne s'en trouve pas moins inévitablement à l'extrémité d'un rayon dont l'autre extrémité est le centre même. Seulement, c'est ici que l'écorce s'interpose et cache tout ce qui se trouve à l'intérieur, tandis que celui qui l'aura percée, prenant par là même conscience du rayon correspondant à sa propre position sur la circonférence,

1. Ajoutons que cette loi doit être regardée normalement comme une application ou une spécification humaine de la loi cosmique elle-même, qui relie pareillement toute la manifestation au Principe, ainsi que nous l'avons expliqué ailleurs à propos de la signification de la « loi de Manu » dans la doctrine hindoue.

sera affranchi de la rotation indéfinie de celle-ci et n'aura qu'à suivre ce rayon pour aller vers le centre ; ce rayon est la *tarîqah* par laquelle, parti de la *shariyah*, il parviendra à la *haqîqah*. Il faut d'ailleurs préciser que, dès que l'enveloppe a été pénétrée, on se trouve dans le domaine de l'ésotérisme, cette pénétration étant, dans la situation de l'être par rapport à l'enveloppe elle-même, une sorte de retournement en quoi consiste le passage de l'extérieur à l'intérieur ; c'est même plus proprement en un sens à la *tarîqah* que convient cette désignation d'ésotérisme, car, à vrai dire, la *haqîqah* est au-delà de la distinction de l'exotérisme et de l'ésotérisme, qui implique comparaison et corrélation : le centre apparaît bien comme le point le plus intérieur de tous, mais, dès qu'on y est parvenu, il ne peut plus être question d'extérieur ni d'intérieur, toute distinction contingente disparaissant alors en se résolvant dans l'unité principielle. C'est pourquoi *Allah*, de même qu'il est le « premier et le dernier » (*El-Awwal wa El-Akher*) [1], est aussi « l'Extérieur et l'Intérieur » (*Es-Zâher wa El-Bâten*) [2], car rien de ce qui est ne saurait être hors de Lui, et en Lui seul est contenue toute réalité parce qu'Il est lui-même la Réalité absolue, la Vérité totale : *Hoa El-Haqq*.

1. C'est-à-dire comme dans le symbole de l'*alpha* et de l'*ômega*, le Principe et la Fin.

2. On pourrait aussi traduire par l' « Évident » (par rapport à la manifestation) et le « Caché » (en Soi-même), ce qui correspond encore aux deux points de vue de la *shariyah* (d'ordre social et religieux) et de la *haqîqah* (d'ordre purement intellectuel et métaphysique), quoique cette dernière puisse aussi être dite au-delà de tous les points de vue, comme les comprenant tous synthétiquement en elle-même.

III. — LA LANGUE DES OISEAUX

Wa eç-çâffâti çaffan,
Faz-zâjirâti zajran,
Fat-Fâliyâti dhikran.

(Par ceux qui sont rangés en ordre,
Et qui chassent en repoussant,
Et qui récitent l'invocation...)

(Qorân, XXXVII, 1-3.)

Il est souvent question, dans diverses traditions, d'un langage mystérieux appelé « langue des oiseaux » : désignation évidemment symbolique, car l'importance même qui est attribuée à la connaissance de ce langage, comme prérogative d'une haute initiation, ne permet pas de la prendre littéralement. C'est ainsi qu'on lit dans le *Qorân* : « Et Salomon fut l'héritier de David ; il dit : O hommes nous avons été instruit du langage des oiseaux (*ullimna mantiqat-tayri*) et comblé de toutes choses... » (XXVII, 15.) Ailleurs, on voit des héros vainqueurs du dragon, comme Siegfried dans la légende nordique, comprendre aussitôt le langage des oiseaux, et ceci permet d'interpréter aisément le symbolisme dont il s'agit. En effet, la victoire sur le dragon a pour conséquence immédiate la conquête de l'immortalité, figurée par quelque objet dont ce dragon défendait l'approche ; et cette conquête de l'immortalité implique essentiellement la réintégration au centre de l'état humain, c'est-à-dire au point où s'établit la communication avec les états supérieurs de l'être. C'est cette communication même qui est représentée par la compréhension du langage des oiseaux ; et en fait, les oiseaux sont pris fréquemment comme symbole des anges, c'est-à-dire précisément des états supérieurs. Nous avons eu l'occasion de citer ailleurs [1] la parabole évangé-

1. *L'homme et son devenir selon le Vêdânta*, p. 51.

lique où il est question, en ce sens, des « oiseaux du ciel » qui viennent se reposer sur les branches de l'arbre, de ce même arbre qui représente l'axe passant par le centre de chaque état d'être et reliant tous les états entre eux [1].

Dans le texte qorânique que nous avons reproduit ci-dessus, le terme *eç-çâffât* est considéré comme désignant littéralement les oiseaux, mais comme s'appliquant symboliquement aux anges (*el-malaïkah*) ; et ainsi le premier verset signifie la constitution des hiérarchies célestes ou spirituelles [2]. Le second verset exprime la lutte des anges contre les démons, des puissances célestes contre les puissances infernales, c'est-à-dire l'opposition des états supérieurs et des états inférieurs [3] ; c'est, dans la tradition hindoue, la lutte des *Dêvas* contre les *Asuras*, et aussi, suivant un symbolisme tout à fait semblable à celui auquel nous avons affaire ici, le combat du *Garuda* contre le *Nâgra*, dans lequel nous retrouvons du reste le serpent ou le dragon dont il a été question tout à l'heure ; le *Garuda* est l'aigle, et, ailleurs, il est remplacé par d'autres oiseaux tels que l'ibis, la cigogne, le héron, tous ennemis et destructeurs des reptiles [4]. Enfin, dans le troisième verset, on voit

1. Dans le symbole médiéval du *Peridexion* (corruption de *Paradision*), on voit les oiseaux sur les branches de l'arbre et le dragon à son pied (voir *Le Symbolisme de la Croix*, p. 89-90). — Dans une étude sur le symbolisme de l' « oiseau de paradis » (*Le Rayonnement intellectuel*, mai-juin 1930), M. L. Charbonneau-Lassay a reproduit une sculpture où cet oiseau est figuré avec seulement une tête et des ailes, forme sous laquelle sont souvent représentés les anges.

2. Le mot *caff*, « rang », est un de ceux, d'ailleurs nombreux, dans lesquels certains ont voulu trouver l'origine des termes *çoufî* et *taçawwuf* ; bien que cette dérivation ne semble pas acceptable au point de vue purement linguistique, il n'en est pas moins vrai que, de même que plusieurs autres du même genre, elle représente une des idées contenues réellement dans ces termes, car les « hiérarchies spirituelles » s'identifient essentiellement aux degrés de l'initiation.

3. Cette opposition se traduit en tout être par celle des deux tendances ascendante et descendante, appelées *sattwa* et *tamas* par la doctrine hindoue. C'est aussi ce que le Mazdéisme symbolise par l'antagonisme de la lumière et des ténèbres, personnifiées respectivement en *Ormuzd* et *Ahriman*.

4. Voir, à ce sujet, les remarquables travaux de M. Charbonneau-Lassay sur les symboles animaux du Christ. Il importe de remarquer que l'opposition symbolique de l'oiseau et du serpent ne s'applique

les anges récitant le *dhikr*, ce qui, dans l'interprétation la plus habituelle, est considéré comme devant s'entendre de la récitation du *Qorân*, non pas, bien entendu, du *Qorân* exprimé en langage humain, mais de son prototype éternel inscrit sur la « table gardée » (*el-lawhul-mahfûz*), qui s'étend des cieux à la terre comme l'échelle de Jacob, donc à travers tous les degrés de l'Existence universelle [1]. De même, dans la tradition hindoue, il est dit que les *Dêvas*, dans leur lutte contre les *Asuras*, se protégèrent (*achhan dayan*) par la récitation des hymnes du *Vêda*, et que c'est pour cette raison que les hymnes reçurent le nom de *chhandas*, mot qui désigne proprement le « rythme ». La même idée est d'ailleurs contenue dans le mot *dhikr*, qui, dans l'ésotérisme islamique, s'applique à des formules rythmées, correspondant exactement aux *mantras* hindous, formules dont la répétition a pour but de produire une harmonisation des divers éléments de l'être, et de déterminer des vibrations susceptibles, par leur répercussion à travers la série des états en hiérarchie indéfinie, d'ouvrir une communication avec les états supérieurs, ce qui est d'ailleurs d'une façon générale la raison d'être essentielle et primordiale de tous les rites.

Nous sommes ainsi ramené directement, comme on le voit, à ce que nous disions au début sur la « langue des oiseaux », que nous pouvons appeler aussi « langue angélique », et dont l'image dans le monde humain est le langage rythmé, car c'est sur la « science du rythme », qui comporte d'ailleurs de multiples applications que

que lorsque ce dernier est envisagé sous son aspect maléfique ; au contraire, sous son aspect bénéfique, il s'unit parfois à l'oiseau, connu dans la figure du *Quetzalcoatl* des anciennes traditions américaines ; par ailleurs, on retrouve aussi au Mexique le combat de l'aigle contre le serpent. On peut, pour le cas de l'association de l'oiseau et du serpent, rappeler le texte évangélique : « Soyez doux comme des colombes et prudents comme des serpents. » (*S. Matthieu*, X, 16.)

1. Sur le symbolisme du Livre, auquel ceci se rapporte directement, voir *Le Symbolisme de la Croix*, p. 118-119.

se basent en définitive tous les moyens qui peuvent être mis en œuvre pour entrer en communication avec les états supérieurs. C'est pourquoi une tradition islamique dit qu'Adam, dans le Paradis terrestre, parlait en vers, c'est-à-dire en langage rythmé ; il s'agit ici de cette « langue syriaque » (*loghah sûryâniyah*) dont nous avons parlé dans notre étude sur la « science des lettres », et qui doit être regardée comme traduisant directement l' « illumination solaire » et « angélique » telle qu'elle se manifeste au centre de l'état humain. C'est aussi pourquoi les Livres sont écrits en langage rythmé, ce qui, on le voit, en fait tout autre chose que les simples « poèmes » au sens purement profane, que veut y voir le parti pris anti-traditionnel des « critiques » modernes ; et d'ailleurs la poésie, originairement, n'était point cette vaine « littérature » qu'elle est devenue par une dégénérescence qu'explique la marche descendante du cycle humain, et elle avait un véritable caractère sacré [1]. On peut en retrouver les traces jusqu'à l'antiquité occidentale classique, où la poésie était encore appelée « langue des Dieux », expression équivalente à celles que nous avons indiquées, puisque les « Dieux », c'est-à-dire les *Dêvas* [2], sont, comme les anges, la représentation des états supérieurs. En latin, les vers étaient appelés *carmina*, désignation qui se rapportait à leur usage dans l'accomplissement des rites, car le mot *carmen* est identique au sanscrit *Karma*, qui doit être pris ici dans son sens spécial d' « action rituelle » [3] ; et le poète

1. On peut dire d'ailleurs, d'une façon générale, que les arts et les sciences ne sont devenus profanes que par une telle dégénérescence, qui les a dépouillés de leur caractère traditionnel et, par suite, de toute signification d'ordre supérieur ; nous nous sommes expliqué sur ce sujet dans *L'Ésotérisme de Dante*, p. 12-14, et dans *La Crise du Monde moderne*, ch. IV.

2. Le sanscrit *Dêva* et le latin *Deus* ne sont qu'un seul et même mot.

3. Le mot « poésie » dérive aussi du verbe grec *poiein*, qui a la même signification que la racine sanscrite *Kri*, d'où vient *Karma*, et qui se retrouve dans le verbe latin *creare*, entendu dans son acception primitive ; à l'origine, il s'agissait donc de tout autre chose

lui-même, interprète de la « langue sacrée » à travers laquelle transparaît le Verbe divin, était *vates*, mot qui le caractérisait comme doué d'une inspiration en quelque sorte prophétique. Plus tard, par une autre dégénérescence, le *vates* ne fut plus qu'un vulgaire « devin » [1], et le *carmen* (d'où le mot français « charme ») un « enchantement », c'est-à-dire une opération de basse magie ; c'est là encore un exemple du fait, que nous indiquions dernièrement ici, que la magie, voire même la sorcellerie, est ce qui subsiste comme dernier vestige des traditions disparues.

Ces quelques indications suffiront, pensons-nous, à montrer combien ont tort ceux qui se moquent des récits où il est question de la « langue des oiseaux » ; il est vraiment trop facile et trop simple de traiter dédaigneusement de « superstitions » tout ce qu'on ne comprend pas ; mais les anciens, eux, savaient fort bien ce qu'ils disaient quand ils employaient le langage symbolique. La véritable « superstition », au sens strictement étymologique (*quod superstat*), c'est ce qui se survit à soi-même, ce qu'on conserve sans plus en connaître le sens, c'est-à-dire, en un mot, la « lettre morte » ; mais cette conservation même, si peu digne d'intérêt qu'elle puisse sembler, n'est pourtant pas chose si méprisable, car l'esprit, qui « souffle où il veut » et quand il veut, peut toujours venir revivifier les symboles et les rites

que de la simple production d'une œuvre artistique ou littéraire, au sens profane qu'Aristote semble avoir eu uniquement en vue en parlant de ce qu'il a appelé « sciences poétiques ».

1. Le mot « devin » lui-même n'est pas moins dévié de son sens, car, étymologiquement, il n'est pas autre chose que *divinus*, signifiant ici « interprète des dieux ». — Les « auspices » (de *aves aspicere*, « observer les oiseaux), présages tirés du vol et du chant des oiseaux, sont plus spécialement à rapprocher de la « langue des oiseaux » entendue au sens le plus matériel, mais pourtant identifiée encore à la « langue des dieux », puisque ceux-ci étaient regardés comme manifestant leur volonté par ces présages, et les oiseaux jouèrent ainsi un rôle de « messagers » analogue à celui qui est généralement attribué aux anges (d'où leur nom même, puisque c'est là précisément le sens propre du mot grec *angelos*), bien que pris sous un aspect très inférieur.

et leur restituer, avec leur sens perdu, la plénitude de leur vertu originelle.

IV. — EL-FAQRU

L'être contingent peut être défini comme celui qui n'a pas en lui-même sa raison suffisante ; un tel être, par conséquent, n'est rien par lui-même, et rien de ce qu'il est ne lui appartient en propre. Tel est le cas de l'être humain, en tant qu'individu, ainsi que de tous les êtres manifestés, en quelque état que ce soit, car, quelle que soit la différence entre les degrés de l'Existence universelle, elle est toujours nulle à l'égard du Principe. Ces êtres, humains ou autres, sont donc, en tout ce qu'ils sont, dans une dépendance complète vis-à-vis du Principe, « hors duquel il n'y a rien, absolument rien qui existe[1] » ; c'est dans la conscience de cette dépendance que consiste proprement ce que plusieurs traditions désignent comme la « pauvreté spirituelle ». En même temps, pour l'être qui est parvenu à cette conscience, celle-ci a pour conséquence immédiate le détachement à l'égard de toutes les choses manifestées, car il sait dès lors que ces choses aussi ne sont rien, que leur importance est rigoureusement nulle par rapport à la Réalité absolue. Ce détachement, dans le cas de l'être humain, implique essentiellement et avant tout l'indifférence à l'égard des fruits de l'action, telle que l'enseigne notamment la *Bhagavad-Gîtâ*, indifférence par laquelle l'être échappe à l'enchaînement indéfini des conséquences de cette action : c'est l' « action sans désir » (*nishkâma Karma*), tandis que l' « action avec désir » (*sakâma Karma*) est l'action accomplie en vue de ses fruits.

Par là, l'être sort donc de la multiplicité ; il échappe,

1. Mohyiddin ibn Arabi, *Risâlatul-Ahadiyah*.

suivant les expressions employées par la doctrine taoïste, aux vicissitudes du « courant des formes », à l'alternance des états de « vie » et de « mort », de « condensation » et de « dissipation » [1], passant de la circonférence de la roue, « cosmique » à son centre, qui est désigné lui-même comme « le vide » (le non-manifesté) qui unit les rayons et en fait une roue [2]. « Celui qui est arrivé au maximum du vide, dit aussi Lao-tseu, celui-là sera fixé solidement dans le repos... Retourner à sa racine (c'est-à-dire au Principe, à la fois origine première et fin dernière de tous les êtres), c'est entrer dans l'état de repos [3]. « La paix dans le vide, dit Lie-tseu, est un état indéfinissable ; on ne la prend ni ne la donne ; on arrive à s'y établir [4]. » Cette « paix dans le vide », c'est la « grande paix » (*es-Sakînah*) de l'ésotérisme musulman [5], qui est en même temps la « présence divine » au centre de l'être, impliquée par l'union avec le Principe qui ne peut effectivement s'opérer qu'en ce centre même... « A celui qui demeure dans le non-manifesté, tous les êtres se manifestent... Uni au Principe, il est en harmonie, par lui, avec tous les êtres. Uni au Principe, il connaît tout par les raisons générales supérieures, et n'use plus, par conséquent, de ses divers sens, pour connaître en particulier et en détail. La vraie raison des choses est invisible, insaisissable, indéfinissable, indéterminable. Seul, l'esprit rétabli dans l'état de simplicité parfaite peut l'atteindre dans la contemplation profonde [6]. »

La « simplicité », expression de l'unification de toutes les puissances de l'être, caractérise le retour à l'« état

1. Aristote, dans un sens semblable, dit « génération » et « corruption ».
2. *Tao-te-King*, 11.
3. *Tao-te-King*, 16.
4. *Lie-tseu*, ch. 1.
5. Voir notre article sur « La grande guerre sainte » (cf. Trad. mai 1930).
6. *Lie-tseu*, ch. 4.

primordial » ; et l'on voit ici toute la différence qui sépare la connaissance transcendante du sage, du savoir ordinaire et « profane ». Cette « simplicité », c'est aussi ce qui est désigné ailleurs comme l'état d' « enfance » (en manuscrit, *bâlya*), entendu naturellement au sens spirituel, et qui, dans la doctrine hindoue, est considéré comme une condition préalable pour l'acquisition de la connaissance par excellence. Ceci rappelle les paroles similaires qui se trouvent dans l'Évangile : « Quiconque ne recevra point le Royaume de Dieu comme un enfant, n'y entrera [1]. » « Tandis que vous avez caché ces choses aux savants et aux prudents, vous les avez révélées aux simples et aux petits [2]. »

« Simplicité » et « petitesse » sont ici, au fond, des équivalents de la « pauvreté » dont il est si souvent question aussi dans l'Évangile, et qu'on comprend généralement fort mal : « Bienheureux les pauvres en esprit, car le Royaume des cieux leur appartient [3]. » Cette « pauvreté » (en arabe *el-faqru*) conduit suivant l'ésotérisme musulman à *el-fanâ*, c'est-à-dire à l' « extinction » du « moi » [4] ; et, par cette « extinction », on atteint la « station divine » (*el-maqâmul-ilahi*), qui est le point central où toutes les distinctions inhérentes aux points de vue extérieurs sont dépassées, où toutes les oppositions ont disparu et sont résolues dans un parfait équilibre. « Dans l'état primordial, ces oppositions n'existaient pas. Toutes sont dérivées de la diversification des êtres (inhérente à la manifestation et contingente comme elle), et de leurs contacts causés par la giration universelle (c'est-à-dire par la rotation de la « roue cosmique » autour de son axe). Elles cessent

1. *Saint Luc*, XVIII, 17.
2. *Saint Matthieu*, XI, 25 ; *Saint Luc*, 10, v. 21.
3. *Saint Matthieu*, V, 2.
4. Cette « extinction » n'est pas sans analogie, même quant au sens littéral du terme qui la désigne, avec le *Nirvâna* de la doctrine hindoue ; au-delà d'*el-fanâ*, il y a encore *fanâ-el-fanâi*, « l'extinction de l'extinction », qui correspond de même au *Parinirvâna*.

d'emblée d'affecter l'être qui a réduit son moi distinct et son mouvement particulier à presque rien [1]. » Cette réduction du « moi distinct », qui finalement disparaît en se résorbant en un point unique, est la même chose qu'*el-fanâ*, et aussi que le « vide » dont il a été question plus haut ; il est d'ailleurs évident, d'après le symbolisme de la roue, que le « mouvement » d'un être est d'autant plus réduit que cet être est plus rapproché du centre. « Cet être n'entre plus en conflit avec aucun être, parce qu'il est établi dans l'infini, effacé dans l'indéfini [2]. Il est parvenu et se tient au point de départ des transformations, point neutre où il n'y a pas de conflits. Par concentration de sa nature, par alimentation de son esprit vital, par rassemblement de toutes ses puissances, il s'est uni au principe de toutes les genèses. Sa nature étant entière (totalisée synthétiquement dans l'unité principielle), son esprit vital étant intact, aucun être ne saurait l'entamer [3]. »

La « simplicité » dont il a été question plus haut correspond à l'unité « sans dimension » du point primordial, auquel aboutit le mouvement de retour vers l'origine. « L'homme absolument simple fléchit par sa simplicité tous les êtres... si bien que rien ne s'oppose à lui dans les six régions de l'espace, que rien ne lui est hostile, que le feu et l'eau ne le blessent pas [4]. » En effet, il se tient au centre, dont les six directions sont issues par rayonnement et où elles viennent dans le mouvement de retour se neutraliser deux à deux, de sorte que, en ce point unique, leur triple opposition cesse entièrement, et que rien de ce qui en résulte ou s'y localise ne peut

1. *Tchoang-tseu*, ch. 19.
2. La première de ces deux expressions se rapporte à la « personnalité », et la seconde à l' « individualité ».
3. *Ibid.* — La dernière phrase se rapporte encore aux conditions de l' « état primordial » : c'est ce que la tradition judéo-chrétienne désigne comme l'immortalité de l'homme avant la « chute », immortalité recouvrée par celui qui, revenu au « centre du monde », s'alimente à l' « Arbre de Vie ».
4. *Lie-tseu*, ch. 2.

atteindre l'être qui demeure dans l'unité immuable. Celui-ci ne s'opposant à rien, rien non plus ne saurait s'opposer à lui, car l'opposition est nécessairement une relation réciproque, qui exige deux termes en présence, et qui, par conséquent, est incompatible avec l'unité principielle ; et l'hostilité, qui n'est qu'une suite ou une manifestation extérieure de l'opposition, ne peut exister à l'égard d'un être qui est en dehors et au-delà de toute opposition. Le feu et l'eau, qui sont le type des contraires dans le « monde élémentaire », ne peuvent le blesser, car, à vrai dire, ils n'existent même plus pour lui en tant que contraires, étant rentrés, en s'équilibrant et se neutralisant l'un l'autre par la réunion de leurs qualités apparemment opposées, mais réellement complémentaires, dans l'indifférentiation de l'éther primordial.

Ce point central, par lequel s'établit, pour l'être humain, la communication avec les états supérieurs ou « célestes », est aussi la « porte étroite » du symbolisme évangélique, et l'on peut dès lors comprendre ce que sont les « riches » qui ne peuvent y passer : ce sont les êtres attachés à la multiplicité, et qui, par suite, sont incapables de s'élever de la connaissance distinctive à la connaissance unifiée. Cet attachement, en effet, est directement contraire au détachement dont il a été question plus haut, comme la richesse est contraire à la pauvreté, et il enchaîne l'être à la série indéfinie des cycles de manifestation [1]. L'attachement à la multiplicité est aussi, en un certain sens, la « tentation » biblique, qui, en faisant goûter à l'être le fruit de l' « Arbre de la Science du bien et du mal », c'est-à-dire de la connaissance duelle et distinctive des choses contingentes, l'éloigne de l'unité centrale originelle et l'empêche d'atteindre le fruit de l' « Arbre de Vie » ; et c'est bien

1. C'est le *samsâra* bouddhique, la rotation indéfinie de la « roue de vie » dont l'être doit se libérer pour atteindre le *Nirvâna*.

par là, en effet, que l'être est soumis à l'alternance des mutations cycliques, c'est-à-dire à la naissance et à la mort.

« Pauvreté », « simplicité », « enfance », ce n'est là qu'une seule et même chose, et le dépouillement que tous ces mots expriment [1] aboutit à une « extinction » qui est, en réalité, la plénitude de l'être, de même que le « non-agir » (*wou-wei*) est la plénitude de l'activité, puisque c'est de là que sont dérivées toutes les activités particulières : « Le Principe est toujours non-agissant, et cependant tout est fait par lui [2]. » L'être qui est ainsi arrivé au point central a réalisé par là même l'intégralité de l'état humain : c'est l' « homme véritable » (*tchenn-jen*) du Taoïsme, et lorsque, partant de ce point pour s'élever aux états supérieurs, il aura accompli la totalisation parfaite de ses possibilités, il sera devenu l' « homme divin » (*cheun-jen*), qui est l' « Homme Universel » (*El-insânul-kâmil*) de l'ésotérisme musulman. Ainsi, on peut dire que ce sont les « riches » au point de vue de la manifestation qui sont véritablement les « pauvres » au regard du Principe, et inversement ; c'est ce qu'exprime encore très nettement cette parole de l'Évangile : « les derniers seront les premiers, et les premiers seront les derniers [3] » ; et nous devons constater à cet égard, une fois de plus, le parfait accord de toutes les doctrines traditionnelles, qui ne sont que les expressions diverses de la Vérité une.

RENÉ GUÉNON

1. C'est le « dépouillement des métaux » dans le symbolisme maçonnique.
2. *Tao-te-King*, XXXVII.
3. *Saint Matthieu*, XX, 16.

SIX POÈMES

COMME UN VOLEUR

On avait vu l'homme et ses signes à la nuit
parlaient d'un jardin perdu au milieu des villes
La porte écoutait ses pas qui n'osaient franchir
le haut seuil des chambres ouvertes à la mer

Quel souvenir faisait taire la peine ancienne ?
Un murmure nouveau mûrissait dans les cœurs
si la pluie cessait dès demain l'on sèmerait
dans ces landes rudes traversées par l'aurore

Lequel d'entre nous aurait pu le retenir
le rendre sourd à l'appel des chemins d'ailleurs
porté par le vent avec l'odeur de l'espace

On le reconnut trop tard lorsque s'éteignirent
les lumières qui brillaient comme autant de fruits
dans l'arbre sous lequel il s'était reposé.

LE VISITEUR PRESSÉ

Tes jours finissent avec la première neige
la sueur coule au front des monuments fatigués

Des insectes ont rongé le bois de ton lit
il est temps que tu te prépares au voyage

que ta poussière se joigne à celle des routes
soulevée par la foule affamée des lointains

Les fleurs se sont flétries sans jeter leur semence
sur la flaque d'eau que ton image brouillait

Indifférent à l'azur et au sel versé
par le vent dans les paumes qui s'ouvraient à l'aube

tu croyais que chaque porte en cachait une autre
et tu ne sus jamais ni entrer ni sortir

des villes qui oublieront bientôt le passage
du visiteur pressé que tu fus par hasard

Ta dernière chanson la cloche l'accompagne
son glas rythme le bruit des persiennes qu'on clôt

Il est tard il est l'heure de fermer les yeux
sur l'horizon immobile au niveau du sang.

LE SIGNAL

Lorsque l'homme quitte son ombre adossée au mur
les saisons fanées s'envolent sans bruit dans l'espace

Un visage comme un cri se confie à l'orage
entr'ouvert sur la margelle de l'orient perdu

La main réchauffe le cœur sa chanson bat légère
comme à l'intérieur d'un fruit qui mûrirait sans fin
La lumière inespérée réveille le dormeur
qu'à ses merveilles le soleil enchaîne dès l'aube
Quelle folie ancienne quelle sagesse neuve
promet sa venue parmi ces solitudes vertes
Un tardif savoir incline la nuque hier rebelle
sur ces moissons de sable que la marée dévore.

ENTRE GUERRE ET PAIX

A travers les champs le canal rejoint la marée
pressée contre les gonds rouillés des écluses vertes
Il court et ses naseaux soufflent bleu dans l'air qui
[tremble

L'absence de journal étonne l'homme en sabots
comme l'étonnerait celle du pain quotidien
Nul messager n'apportera la noire nouvelle
qu'à la guerre l'imprimeur et ses fils sont partis

On l'apprendra trop tard dans cette campagne vague
on l'apprendra lorsque les morts reviendront chez
[eux
la bouche pâle et les yeux usés par le soleil.

LES GRANDS VOYAGES

Une fille s'allonge dans l'herbe coupante
elle rêve qu'une épée tranche son sang noué

L'ombre au piquet tourne autour de l'arbre bleui
par les coups de couteau perpétuant les rencontres
Le soleil roule son dé dans la paume ouverte
de l'horizon qui se plaint du poids de l'été
Au fond de la grande mer passent des voiliers
allant aux îles faire provision de buée

Le vent maladroit qui disperse les lumières
emmêle les nerfs du promeneur qui s'attarde

Quand le passant fuit le paysage s'enflamme
les feuilles brûlées l'escortent d'un vol sonore
Elles ont vu ce corps docile ces mains rouges
La rose malgré la douceur de l'attentat
guérira-t-elle des blessures de l'épine ?

Pour vieillir sans remords le criminel boira
la tisane de sarments que le soir prépare
avec les larmes du feu qu'ont versées dans l'âtre
les fées chassées par la noire odeur de la houille.

CAMPEMENTS

Qui plante sa tente à cheval sur l'horizon ?
La nuit tombe trop vite pour y aller voir
On risque de se perdre dans la transparence
où déjà l'ombre hésite à suivre le passant

Dans la chambre close sur ses odeurs de viande
on cuisine un lait violent trait du pis des louves
pour nourrir demain l'enfant promis par l'espace
à l'inévitable holocauste des saisons

L'homme usé par les chemins frôle de son souffle
la nuque de l'épouse chaque jour plus lasse
de guetter malgré les jeux amoureux des lampes
l'approche de l'étoile annoncée par les fables

Leurs yeux éteints par un long séjour au terrier
doutent à présent des lumières qu'ils ont vues
bouger au ciel ce soir
Dos à dos ils s'endorment
et tournent en rêvant leur tête vers l'orient.

JACQUES BERNE

RECHERCHES

GOG ET MAGOG

II

Pour bien saisir la qualité d'enchantement que le livre de Buber met en œuvre, il faut préciser, je crois, que de ce livre Buber n'est presque pas l'auteur. Ce n'est pas diminuer ses mérites ; c'est au contraire admirer avec quelle naïve sûreté il est parvenu à nous faire vivre dans le monde merveilleux de la narration, cette tradition de récits et d'histoires où prennent place les faits et gestes de personnages réels. Les deux protagonistes du récit, le Rabbi de Lublin, le « Voyant », et son élève, le « saint Juif » (qui s'opposent comme deux modes d'action spirituelle, l'un voulant produire magiquement certains effets, l'autre s'en tenant à une pure conversion intérieure), appartiennent en effet tous deux, ainsi que toutes les figures de leur entourage, ainsi que les principaux incidents de leur vie et jusqu'aux paroles qu'on leur prête, à la communauté vivante des histoires racontées et transmises de génération en génération. C'est là l'une des richesses du hassidisme. Naturellement, ce n'est pas une originalité absolue, puisque l'une des créations de la pensée rabbinique est, à côté de la Halakha (la Loi), la Haggada (la Narration), et que la foi juive a toujours réussi à maintenir vivante la force narrative qui permet à tout croyant de participer dans sa vie actuelle non seulement aux grandes histoires bibliques, mais à un foisonnement prodigieux de récits où la terre et le ciel sont mêlés dans un esprit de fami-

liarité et de merveille. Dans le hassidisme, où la doctrine n'est presque rien et le prestige de l'action concrète, presque tout, les récits font partie de l'existence religieuse elle-même. Non seulement les disciples ne cessent de raconter sur leur maître une surabondance d'histoires, mais les Rabbis ne s'expriment guère que par le moyen d'anecdoctes et, bien plus, vivent en quelque sorte sur le mode de la narration. Il en résulte ce trait si frappant de l'enchantement littéraire : lorsqu'on attribue, de leur vivant même, aux grands maîtres de la génération des actes appartenant à une tradition bien plus ancienne et dont chacun connaît et reconnaît tous les détails, ce qui est raconté ne paraît ni moins spontané ni moins vrai — au contraire : c'est que quelque chose de très ancien, à nouveau, se reproduit, affirmant la continuité sans faiblesse de la tradition, sa puissance intacte, sa vérité toujours en attente, l'aptitude à s'accomplir encore une fois de l'événement inépuisable.

L'histoire ici se partage curieusement entre le cycle des célébrations religieuses immuables, l'apparition d'hommes de grand format, ayant leurs traits personnels très caractérisés et appartenant à une communauté nouvelle, en train de créer sa propre légende, enfin les événements du monde extérieur profane, qui ne peuvent rester étrangers au destin de la foi. D'où un mélange subtil d'actions légendaires, de traits psychologiques singuliers et de tension historique. Que nous soyons en présence d'une version originale — et somme toute spirituellement bien plus riche — de *La Guerre et la Paix*, c'est ce que la lecture découvre avec un sursaut d'intérêt et de surprise. Il y a quelque chose d'émouvant dans la manière dont les formidables événements d'Occident, la Révolution française, les guerres de Bonaparte, puis sa gloire monumentale de maître du siècle, viennent s'inscrire, comme du plus grand lointain et réduits à quelques traits minuscules, sur la rétine du Voyant de Lublin, lequel, par le guichet occulte de sa cellule, les contemple silencieusement et cherche à les faire servir à ses desseins propres. Tolstoï prétendait humilier les individualités historiques en mettant au compte du hasard les initiatives les plus glorieuses de l'art militaire. Ici, le changement de perspective est encore

plus impressionnant. Dans ce monde séparé des communautés juives, ce qui se passe au dehors est si éloigné, si privé de réalité et si étranger à la vie véritable que c'est l'obscur Rabbi qui devient le personnage aux proportions gigantesques, tandis que l'énigmatique homme de guerre, qui traverse l'histoire au nom d'une mission dont il ne se doute pas, n'acquiert sa grandeur que comme une allusion à quelques versets prophétiques.

L'histoire, racontée par Buber, peut apparaître aussi comme l'illustration du thème du Docteur Faustus, lui-même dérivé évidemment de modèles hébraïques. Les rapports de la mystique et de la magie ont toujours été, dans le Kabbalisme, extrêmement enchevêtrés. Le hassid du Moyen Age, le Juif allemand pieux, est le vrai maître de la puissance magique : sans ressources, abandonné, privé de lui-même, sublimement indifférent, il est capable de dominer toutes les forces : il peut tout parce qu'il n'est rien ; c'est une idée dont le stoïcisme et le cynisme grecs avaient déjà tiré parti. Du hassid, on peut dire ce qu'Eleazar de Worms disait magnifiquement du Tout-Puissant : « Il garde le silence et porte l'univers. » Plus tard, dans la Kabbale prophétique d'Abulafia, la mystique qui a pour principal objet de méditation les grands noms divins s'associe naturellement aux disciplines magiques, lesquelles invoquent les pouvoirs terribles des noms. Quant au Kabbalisme du Zohar, il est, dans une certaine mesure, trop hautain pour utiliser le mystère à des fins privées, mais la magie devient alors métaphysique : de même que l'homme a le pouvoir de transpercer les secrets de la contradiction de l'Être, de même il a le pouvoir d'embrasser les moyens propres à suspendre cette contradiction. Si la croyance commune du Kabbalisme est d'interpréter la problématique du monde comme une problématique de la divinité, il apparaît que « la réalité terrestre doit réagir mystérieusement sur la céleste, puisque tout, y compris notre activité, a ses *racines profondes* dans le royaume des Sephiroth ». D'où cette sentence du Zohar : « L'impulsion d'en bas appelle celle d'en haut. »

Après l'expulsion d'Espagne, lorsque les malheurs de l'exil se changent en un insupportable drame spirituel, les

Kabbalistes, qui jusqu'ici s'intéressaient plus au commencement qu'à la fin du monde (le chemin mystique vers Dieu n'étant que le renversement du processus par lequel nous sommes sortis de Dieu, c'est ce mouvement originaire qu'il fallait d'abord ressaisir), vont faire porter tout leur pouvoir d'élucidation sur la doctrine du retour. Ce sera la part d'Isaac Luria dont l'influence fut prodigieuse et s'est perpétuée (en se vulgarisant) jusque dans le hassidisme. On pourrait croire que la pensée de l'exil, exil de l'homme, exil d'Israël condamné à la séparation et à la dispersion, va trancher définitivement les plans divin et terrestre et livrer l'homme à l'attente impuissante. Mais l'exil ne peut pas être un événement seulement local; il affecte nécessairement toutes les puissances ; il est aussi l'exil de Dieu, la séparation d'une part de Dieu d'avec lui-même, la souffrance des parcelles de lumière maintenues captives dans l'obscurité. On reconnaît là l'antique conception de la gnose, restée étonnamment vivante : c'est la Sophia, la lumière tombée dans les ténèbres, un être abandonné, et cependant divin, séparé de son origine, et cependant non séparé, car la séparation s'appelle temps, et la réunion éternité. Dans la plupart des doctrines gnostiques, c'est par le ciel seul que peut être rappelée l'âme divine, tombée sur la terre : il n'y a qu'une action possible, celle qui est dirigée du haut vers le bas. Mais, note Buber, dans la pensée mystique juive, fondée sur un rapport de réciprocité, sur un dialogue libre entre le moi terrestre et le Toi divin, l'homme reste l'auxiliaire de Dieu. Les sphères sont séparées pour que l'homme les rapproche. Toute la création et Dieu même sont dans l'attente de l'homme. C'est celui-ci qui doit compléter l'intronisation de Dieu dans son royaume, unifier le nom divin, ramener la Chekhina à son Maître. Cette attente de Dieu, partageant l'exil, est profonde et pathétique : elle illustre la responsabilité transcendante de l'homme, la valeur inépuisable de son action, son influence souveraine dans le destin du Tout. « Les Justes accroissent la puissance de la Souveraineté d'en haut. » Forte croyance, mais qui offre aux Justes les plus grandes tentations d'orgueil et de domination spirituelle.

***

Comment, dans l'histoire de Buber, Napoléon est-il appelé à collaborer à l'espoir de salut ? Il y a deux plans d'interprétation. A la lettre, les choses sont simples. Puisqu'une prophétie annonce que la victoire de Gog, du pays de Magog, précédera immédiatement la venue du Messie, il y a grand intérêt à laisser l'homme d'Occident devenir la force démoniaque capable de soulever l'abîme et d'y entraîner les soixante-dix peuples. Mais, pour cela, il faut qu'il soit vraiment Gog, l'être de la démesure ténébreuse, et pour qu'il le devienne, il est nécessaire que les grands Zaddikim, ceux qui lisent dans le ciel et sont en rapport avec les puissances, coopèrent à son destin et l'aident à prendre une dimension supra-humaine. On comprend bien qu'il s'agit là d'une intervention très risquée et très douteuse. Doit-on favoriser le Mal, le porter à son paroxysme, précipiter la catastrophe, afin que la délivrance aussi se rapproche ? Doit-on presser la fin ? L'affreux souvenir du Sabbatianisme, auquel il n'est pas fait allusion dans le récit de Buber par une pudeur significative, est certainement à l'arrière-plan de toute cette action. Je rappelle l'histoire brièvement. Sabbataï Zevi est ce Messie du XVII^e^ siècle qui finalement se convertit à l'Islam. L'étrangeté de son apparition est que son apostasie, loin de le discréditer, devint le signe de sa mission rédemptrice. C'est que pour vaincre profondément le Mal il faut descendre dans la profondeur malheureuse et se revêtir du Mal même. L'apostasie, le reniement de soi, l'obligation de vivre intérieurement dans le refus de sa vérité (qui fut précisément imposée par l'Église aux Marranes), est le sacrifice suprême dont le Messie se rend capable. Nous avons là, poussé bien plus loin que dans le christianisme, le paradoxe comme fondement mystique du salut. Le disciple du Christ, pour reconnaître le Sauveur dans un pauvre homme condamné à mort et crucifié, avait certes un grand effort de foi à accomplir, mais qu'en est-il lorsque le Sauveur est un apostat, lorsque l'acte à glorifier n'est plus seulement la mort infamante, mais la trahison, lorsque le Christ se fait Judas ? Scholem le dit bien :

le paradoxe devient effroyable, il mène tout droit à l'abîme. Quelle profondeur de désespoir, quelle énergie de croyance durent se trouver accumulées et brusquement captées pour que tant d'hommes aient pu se rassembler autour d'une telle étrangeté et la soutenir.

L'aventure de Sabbataï Zevi fut une catastrophe douloureuse. Elle marqua l'avènement du nihilisme religieux, la rupture avec les valeurs traditionnelles, sous cette justification que dans le monde de la fin le Mal est sacré et l'Ancienne Loi sans force; enfin, elle altérait gravement le messianisme juif authentique. Or le hassidisme est comme l'héritier de ce mouvement aberrant, mais il en forme une réplique purifiée, en marge certes de l'orthodoxie et en lutte contre elle, toutefois sans rompre jamais avec la piété de la tradition. Mais de là le caractère dramatique de ces débats entre Rabbis sur la possibilité de faire servir le Mal au Bien sans que celui-ci soit englouti, sur le droit à intervenir dans les profondeurs, enfin sur le sens de l'autorité que s'arrogent les grands Zaddikim, très tentés nécessairement par les rêves de puissance. C'est que leur rôle est singulier, leur mission indécise : ils constituent une sorte de compromis entre le Messie visible, tel que le Sabbatianisme l'avait fait paraître, et ce qui est peut-être la vraie tradition hébraïque : celle selon laquelle la force messianique ne doit pas s'exprimer en un être unique, mais est à l'œuvre en tous, d'une manière cachée, quotidienne et anonyme, de sorte que chacun, obscurément et sans privilèges, est chargé de l'événement ultime qui s'accomplit invisiblement, aussi, à chaque instant. Les Zaddikim ne prétendent nullement au rôle de Messie : au contraire, ils s'en défendent, et les plus orgueilleux, par un mouvement de piété et d'effroi. D'abord, ils sont plusieurs, trente-six manifestes et trente-six cachés, et bien que les disciples soient toujours prêts, comme il est naturel, à placer au-dessus des autres leur seul maître, cette pluralité qui est comme de droit forme une secrète défense contre le vertige de l'unique. Cependant, ce sont des individualités étonnamment fortes, riches d'une autorité spirituelle illimitée et incarnant souvent une dangereuse volonté de puissance. Le Zaddik est un homme à part. Il est très proche de la

simplicité de l'homme ordinaire (de là son influence et souvent sa grandeur) et il est l'exception : l'homme capable de voir, qui a commerce avec le Bien et le Mal, qui porte la bénédiction d'en bas vers le haut et d'en haut vers le bas, l'être privilégié qui avec plus de concentration que tous les autres est tourné vers la tâche salutaire. Toutefois, ce n'est qu'un homme, c'est même l'homme par excellence, « le vrai homme » comme il est dit du Voyant de Lublin, et l'homme vrai est plus important qu'un ange, parce que l'ange se dresse immobile, tandis que l'homme passe et, passant, contribue à maintenir, à renouveler le mouvement du monde. C'est ce renouvellement incessant qui est le principe de vie du Zaddik, en qui, libéré de l'arbitraire et pour faire retour à son origine, se rassemble le processus même du devenir créateur : l'homme donc doué de grands pouvoirs, qui agit en vue et en vertu de l'unité divine, mais non pas par lui seul, dans la mesure où, homme d'exception, il reste uni à la communauté des hommes simples dont il n'est que le représentant et le guide.

C'est de ce monde surprenant, lointain et proche, que le récit de Buber nous parle avec une simplicité persuasive. Il a tout le charme des histoires, leur innocence ambiguë qui, transformant l'enseignement en image et l'image en vérité, fait de la lecture une sorte de rêve mystérieux, d'où l'on s'éveille cependant de temps en temps, en se demandant si un mystère si parfaitement raconté n'a pas pour seul destin de s'accomplir en conte.

MAURICE BLANCHOT

LES TRANSPOSITIONS DU NEZ DANS L'ŒUVRE DE GOGOL

Les nouvelles de Gogol expriment un univers fort complexe. L'*architecture* y est présente sous forme de deux *structures signifiantes*, la coupole russe et le portail romano-gothique. Mais, d'autre part, le coupole et le portail ne sont point conçus comme des réalités par soi, sans rapport avec d'autres significations ; la coupole est toujours, chez Gogol, aperçue comme transfiguration architecturale du *nez* grand-russien, et le portail comme celle du « *visage* de l'antéchrist », c'est-à-dire du Christ *catholique*. Ainsi la thématique gogolienne possède des « harmoniques » inférieures, en ce sens que l'idée de la coupole, celle du portail, laissent apparaître derrière elles des sens plus primitifs, plus profonds, et pour tout dire *infantiles* : nez gigantesque, visage colossal. Pourtant la coupole bulbeuse ne renvoie pas seulement au « nez grand-russien », mais aussi à ce qu'il symbolise dans l'horizon idéologique de l'auteur, c'est-à-dire à l'orthodoxie, à la « russéité » ; tandis que le portail et les sculptures qui le décorent se réfèrent aussi à ce que signifient les cathédrales qu'ils ornent, c'est-à-dire au catholicisme et, plus généralement, à l'Occident.

Nous nous bornerons ici à examiner le thème du Nez bulbeux, laissant de côté celui du Visage sacrilège.

***

On sait assez que la caractéristique la plus pittoresque, comme aussi la plus générale, de l'ancienne architecture russe est la coupole en forme de bulbe. Non que les églises russes ignorent tout à fait d'autres couronnements ; les dômes pyramidaux, quoique moins fréquents, existent

également ; et il est bien vrai que le bulbe est réservé plus particulièrement à l'architecture religieuse. Mais tout le reste des constructions antérévolutionnaires est copie ou synthèse de modèles étrangers, occidentaux ou byzantins. En revanche la coupole « en oignon » est originale ; aussi bien sa présence suffit-elle à créer un « climat » tout à fait à part, celui de la « Sainte Russie ».

Les problèmes que posent la genèse et l'histoire du couronnement en bulbe ne sont pas tels qu'on puisse les juger insolubles.

Les coupoles bulbeuses « en forme d'oignon » (*loukovitsa*) apparaissent, pour la première fois, dans l'architecture de Novgorod, qui se développe à partir du XI^e^ siècle. Après avoir été en compétition pendant plusieurs siècles avec une autre forme originale, la pyramide en forme de tente (*chater*), elles deviennent définitivement partie d'un canon officiel sous le patriarche Nikon : « Les pyramides ne seront plus tolérées que pour les constructions annexes : chapelles ou clochers. » Et elles ne disparaîtront qu'avec l'Ancien Régime, en 1917.

Quelle origine assigner à ce détail architectural ? On invoque généralement les rigueurs du climat. « Dans un pays où la pluie et la neige tombent en abondance, écrit, par exemple, Louis Réau, il ne pouvait être question de copier les coupoles aplaties du type de Sainte-Sophie de Constantinople, qui se seraient inévitablement effondrées. On prit modèle sur l'architecture locale en bois, et c'est ainsi qu'on voit apparaître à Novgorod, dès le XII^e^ siècle, sans qu'il soit nécessaire de faire intervenir l'imitation de prototypes orientaux, des coupoles juchées sur de hauts tambours, comme des têtes *sur un long cou*, qui vont devenir une des caractéristiques originales de l'architecture russe. » De là, « ce galbe à la fois aigu et renflé, qui a l'avantage, comme les toits à pignon de l'Occident, de laisser glisser la pluie et la neige ».

Cette explication paraît peu satisfaisante. Le climat pluvieux et neigeux ne suffit pas, à lui seul, et de toute évidence, à suggérer au constructeur la forme bulbeuse du couronnement. La Scandinavie, pays froid, n'en offre nulle

trace ; M. Réau convient lui-même, d'autre part, que les toits à pignon pourraient rendre ici les mêmes services que le bulbe. Et l'art russe a imaginé lui-même, soit spontanément, soit par imitation de modèles occidentaux, des solutions toutes différentes, et pourtant tout aussi efficaces, au problème de « l'écoulement des eaux » et de « l'accumulation des neiges » : par exemple, le *chater* si original, ou la coupole « à l'italienne » comme celle de la cathédrale Kazanski à Léningrad. D'ailleurs, ainsi que nous dit le même auteur, le galbe de la coupole dite «en bulbe» «est susceptible de nombreuses variantes : la panse est plus ou moins ventrue, la pointe plus ou moins effilée ». A la limite, on arrive à un couronnement presque cylindrique à la base, de style persan ou mongol. De telles formes-limites étaient donc *possibles*, du point de vue purement climatique, en Russie. Cependant, elles n'ont point prévalu ; ce sont bien les couronnements à panse proéminente, et commençant au niveau même du tambour qui la supporte, qui représentent le *type* de la coupole russe. Il convient donc de chercher une autre interprétation.

Tournons-nous vers les influences. Le recours à Byzance est exclu (Loukomsky, *L'Architecture religieuse russe*, p. 36). Impossible, de même, d'alléguer, avec Viollet-le-Duc, l'art mongol. L'architecture arménienne, source principale de l'art souzdalien, ignore les bulbes renflés. La Perse, à quoi songent Choisy et F. Benoît, n'aurait pu servir de modèle qu'à partir du XVI^e siècle (Réau, *L'Art russe, des origines à Pierre le Grand*, p. 280) ; au reste, dans ce pays, les coupoles proprement russes, de forme pansue, sont inconnues. Celles-ci ne doivent donc rien ni à la géographie ni à l'histoire. Non plus qu'aux nécessités de la construction : dès le début, les architectes russes savent modeler des formes anguleuses ou pyramidales.

Reste donc que la coupole bulbeuse dérive d'exigences proprement *esthétiques*. Mais pourquoi, durant huit siècles, les Russes, et en particulier les grands-russiens de Novgorod et de Moscou, sont-ils si sensibles aux coupoles renflées à la base et allant s'effiler vers le sommet ?

N'y a-t-il pas, dans le champ des premières expériences spatiales de l'enfant — nous voulons dire de l'enfant né en

Russie, élevé dans ce milieu grand-russien qui a vu l'épanouissement du style « bulbeux » — quelque forme analogue, suffisamment caractéristique et générale, pour se graver dans la mémoire infantile et se réveiller, plus tard, chez l'adulte — accompagnée de l'émotion sous-jacente de « découverte » — au contact de la coupole galbée de l'église russe ?

Une telle forme existe, c'est celle du *nez grand-russien*, hérité, semble-t-il, des Finnois des plaines septentrionales, et que la langue russe nomme justement « nez en oignon » (*nos loukovitsei*). Cette forme du nez, très fréquente dans les régions du Nord et du Centre de la Russie proprement dite (la Grande-Russie, par opposition à la Petite-Russie ukrainienne), offre tous les caractères de la « coupole en oignon » (*loukovitsa*) dont nous venons de retracer l'histoire. Comme elle, large et pansu, ce nez est renflé à la base et va s'amincissant vers la racine.

La coupole « en oignon », apparue en la Grande-Russie, transpose-t-elle architecturalement le nez « en oignon », si commun parmi les Grand-Russiens ? Certes, la même image d'*oignon* transparaissant à la fois dans la définition russe de l'une et de l'autre, cela seul atteste qu'une telle *équation thématique* (coupole en bulbe = nez en oignon) existe, à titre de hantise collective, dans la conscience linguistique des Grands-Russiens. *Il ne s'ensuit pas, évidemment, qu'une telle hantise et une telle « équation » soient les seules possibles.* Pourtant, en ce qui concerne l'imagination créatrice de Gogol, il nous paraît indéniable que ce sont elles, et elles seulement, qui relient le thème du Nez au thème de la Coupole. Ainsi la nouvelle intitulée, précisément, *Le Nez*, ne semble pouvoir s'expliquer que dans cette double et bulbeuse perspective. Et d'autres textes, d'autres détails participent de la même optique, confirment et précisent l'interprétation que nous allons maintenant tenter du *Nez*.

***

Le barbier Ivan Iakovlévitch, s'étant réveillé et ayant réclamé du pain *à l'oignon* en guise de petit déjeuner, s'aperçoit avec terreur que le pain qu'on lui sert contient *un nez humain*.

Dès le début, en affirmant ainsi la substitution du *nez* à l'*oignon*, le conte pose une sorte d'équivalence mystérieuse entre ces deux objets, équivalence que nous venons de déceler entre le *nez* et le *bulbe* (*bulbus* = « oignon de plante »). D'emblée Gogol nous introduit dans un monde de correspondances formelles qui nous est familier [1].

Ivan Iakovlévitch ne tarde pas à reconnaître la provenance du nez : c'est celui de l'assesseur collégial Kovalev, personnage qu'il a coutume de raser deux fois par semaine. L'idée lui vient de se débarrasser de cet objet gênant. Il sort et, arrivé au pont Isakievski, jette le nez dans la Néva. Mais un sergent de ville observait son manège. Le barbier est interpellé, interrogé. Le récit s'interrompt brusquement ici ; nous sommes transportés dans l'appartement de Kovalev.

A son tour Kovalev se réveille, ordonne qu'on lui apporte un miroir, veut examiner le bouton qui, depuis la veille, défigurait son nez. Surprise : pas de nez. Kovalev, terrifié, sort, court chez le préfet de police, rencontre une calèche élégante. Celle-ci s'arrête devant une maison : un homme en uniforme « saute à terre, en se courbant, et monte l'escalier au pas de course ». Or ce monsieur en uniforme n'est autre que le nez de Kovalev. Le pauvre assesseur décide de l'attendre, « tout tremblant ». « En effet, au bout de deux minutes, le Nez sortit. Son uniforme était brodé d'or ; le col en était haut et dur ; le pantalon était en peau de chamois. On pouvait déduire des plumes à son chapeau que le nez avait rang de conseiller d'État. » Le Nez regagne sa voiture et disparaît.

1. Songeons au nom de Tarass *Boulba*, héros du récit célèbre de notre auteur. Boulba — qui vient du latin *bulbus*, « bulbe », par l'intermédiaire du polonais — signifie en ukrainien « pomme de terre », « oignon de plante », etc. Champion de la cause orthodoxe, ennemi du catholicisme et de l'Occident, Tarass Boulba symbolise évidemment cette « russéité » que nous allons voir liée, chez Gogol, à la fois à l'oignon du nez et à celui de la coupole, bulbeux. Dans *La Terrible Vengeance*, autre récit ukraino-polonais, le principal adversaire du catholicisme polonais s'appelle Bouroulbache. Mais Bouroulbache se nommait *Boulbachka* dans le texte primitif de la nouvelle, ce qui « coïncide avec le nom de famille de Tarass Boulba » (STEPANOV, *N. V. Gogol*, p. 96). La même constatation s'impose : Boulba, le bulbe, transpose, module, dans l'inconscient créateur de Gogol, la *russéité* dont les bulbes s'étalent sur les *visages* grands-russiens comme sur les *églises* orthodoxes.

Où va donc ce haut fonctionnaire ? A la cathédrale Kazanski. Kovalev le suit en courant, entre dans l'église. « Enfin il le vit, qui se tenait à l'écart. Le Nez avait caché complètement son visage dans son col haut et dur et il priait, avec une expression d'extrême piété. »

Dès maintenant, la double signification du nez de Kovalev commence à se révéler. *Il est, à la fois, nez humain et coupole d'église* [1].

En effet, le Nez est d'abord nez humain, celui-là même que le barbier avait trouvé dans son pain puis jeté dans la Néva. Et il nous est déjà apparu que ce nez, en quelque sorte *substitut* de l'oignon (donc du bulbe), symbolise merveilleusement le nez en *loukovitsa*, typique du grand-russien.

Mais, d'autre part, le nez — qui « pèse dix *pouds* », selon une image du conte — est un haut fonctionnaire, « ayant rang de conseiller d'État ». Les attributs de ce personnage méritent considération.

Dès que Kovalev aperçoit le Nez, celui-ci « monte l'escalier au pas de course ». Cette ascension subite n'est-elle pas comme une allusion — bien entendu inconsciente — à la situation élevée de la coupole, qui surmonte maisons, escaliers, toits ? L'uniforme du Nez est « brodé d'or » :

1. L'idée d'un élément architectural, d'un « couronnement » qui, abandonnant sa position habituelle en haut d'un édifice, prendrait un aspect anthropomorphique et viendrait se mêler à l'existence des hommes, cette idée n'est nullement isolée dans l'œuvre gogolienne. Voyez, par exemple, ce texte de la *Nuit de Mai*, qui décrit expressément un *distillateur :* « On avait l'impression qu'une large *cheminée* de quelque distillerie, en ayant eu assez d'être assise *sur son toit*, avait eu l'idée d'aller se promener et se serait assise, cérémonieusement, dans la maison du bourgmestre » (homme-cheminée, assis tantôt sur un toit, tantôt sur un banc ou une chaise). Voyez encore ce passage du fragment intitulé *Rome* : « Le diable le traînait par le nez sur tous les toits de toutes les maisons, depuis l'église Saint-Ignace... » Ainsi un nez (celui de Peppé) surmonte, couronne les toits de Rome. On y reconnaîtra, non point le bulbe des églises russes (aussi bien le nez de Peppé affecte-t-il la forme d'une hache, cf. : « A ce moment, un énorme nez maculé apparut au coin, derrière la ruelle transversale, et se suspendit, telle une énorme hache, au-dessus des lèvres et du visage tout entier qui se montrèrent à sa suite. C'était Peppé... »), mais plutôt le haut des façades de certaines églises romaines de style jésuite, celui de Saint-Ignace en particulier, dont le portail à deux étages comporte, au premier, deux grandes consoles (appelées « ailerons ») tout à fait semblables à deux nez « suspendus », vus de profil et « maculés » de volutes en forme de goutte, vers l'extrémité — bref, tout à fait semblables au nez de Peppé.

n'est-ce pas une allusion aux classiques dorures des coupoles russes ? Son chapeau est orné de plumes : de même, au sommet des coupoles orthodoxes, une croix n'est-elle pas traditionnellement haubannée au moyen de chaînes nombreuses, dorées — l'ensemble formant comme un plumage d'or ? Son col est « haut et dur » — caractéristique particulièrement importante, sans doute, puisque Gogol l'invoque par deux fois. Mais la coupole russe n'est-elle pas toujours supportée par un *tambour* cylindrique et haut ? Et l'image du « long *cou* » ne vient-elle pas spontanément — nous l'avons vu plus haut — à l'esprit de M. Réau, lorsqu'il s'agit pour lui de définir le couronnement des sanctuaires orthodoxes russes ?

Le Nez « cache complètement son visage dans le col ». On ne voit donc, à s'en tenir à la lettre de cette image, que le col de l'uniforme — et, bien entendu, le Nez en tant que personnage. Or, justement, dans notre hypothèse, le « couronnement » des églises russes est, exclusivement, *nez* (coupole) et *col* ou *cou* (tambour) — le reste de la « tête » n'étant point traduit architecturalement.

Le Nez enfin entre *dans une église*. Notons bien que cette entrevue eût pu avoir lieu ailleurs : dans un jardin public, par exemple, au théâtre, à une réception, dans un bureau. Mais Gogol *choisit l'église*. La présence du Nez *dans une église* lui paraît même tellement nécessaire, tellement signifiante, que la seule alternative (mauvaise d'ailleurs, et qu'il ne propose qu'à contrecœur), en cas de difficultés avec la censure, qu'il prévoit, qu'il craint, est pour lui la cathédrale catholique de la capitale. Ainsi, le Nez n'apparaît, dans son bel uniforme, que deux fois au malheureux Kovalev : d'abord, au moment de *grimper* en haut d'une maison ; ensuite, *dans une église orthodoxe*, où il prie « avec un air d'une extrême piété ». Tout cela n'a aucun sens, est absurde — ou bien fait allusion, inconsciemment, à la position du Nez-oignon, du Nez-bulbe : *en haut d'une église russe*.

Soulignons encore que, dans la cathédrale Kazanski, le Nez « se tient à l'écart ». La cathédrale Kazanski, de style « occidental », ne possède pas de coupoles en « bulbe ». La forme bulbeuse a été écartée par les constructeurs de la

cathédrale Kazanski. Peut-être Gogol le regrette-t-il, sans trop s'en rendre compte. Voilà pourquoi le Nez « se tient à l'écart ». Voilà pourquoi, surtout, le Nez va tout droit à la cathédrale *sans bulbe* — mais qui *aurait dû* en avoir un.

Poursuivons : « Cela me paraît étrange, monsieur... », dit Kovalev, qui a fini par surmonter sa timidité, en abordant le Nez. « Il me semble... que vous devez connaître votre place. Or, je vous retrouve soudain, et où donc ? — à l'église. Vous conviendrez... » Le Nez ne comprend rien. Discours confus de Kovalev, qui enfin s'exclame : « Mais, vous êtes mon propre nez ! » A quoi le Nez rétorque : « Vous vous trompez, monsieur. Je suis *par soi*. De plus, il ne peut y avoir entre nous aucune relation d'intimité. A en juger par les boutons de votre uniforme, vous devez appartenir à une administration différente. » Sur ce, le Nez lui tourne le dos et reprend ses prières.

Nous avons traduit par « je suis *par soi* », le *Ia sam po siébié* du texte. En fait, cette expression correspond exactement au grec *autos kath'éauton* ; elle signifie, très exactement, « je suis substance séparée », alors que Kovalev prétendait que le Nez était, au contraire, un attribut ou un accident. Il y a là une affirmation de séparation et de transcendance : en effet, le Nez est un fonctionnaire de rang supérieur, qui « appartient à une administration différente », et qui, de plus, se trouve « dans une église », où il passe son temps à « prier ». Et, cependant, le Nez *fait partie* de Kovalev ; il n'en est qu'un ornement, après tout ; il *appartient* à Kovalev, qui est donc son maître et son supérieur. Toute cette « ambivalence », toute cette « dialectique » du Nez n'a de sens que dans l'optique *bulbeuse* : le Nez est *à la fois* un détail du visage et un élément architectural, à la fois partie de l'homme et un tout indépendant de l'homme, à la fois transcendance et immanence, supériorité et infériorité, à la fois intimité et distance, à la fois appendice profane et récipient de foi et de prière — à la fois intimité *profane* et transcendance *sacrée* — parce que le nez en bulbe, dans la perspective où nous nous plaçons, est à la fois l'oignon du Nez et l'oignon de la Coupole russe. L'étonnement de Kovalev, qui rencontre son propre nez dans une église, n'est que l'étonnement qu'éprouve le

propriétaire d'un nez en bulbe qui aperçoit ce même nez — « *son* nez » — magnifié, amplifié, promu à une dignité inespérée, au sommet d'un majestueux édifice de culte.

Ainsi, non seulement chaque détail des deux descriptions du nez (nez humain, nez — homme) *s'explique* dans notre hypothèse, mais la dualité même du Nez, inintelligible, futile, devient soudain *naturelle* si *Le Nez* de Gogol est une traduction inconsciente d'un thème architectural. Mais passons à la signification architecturale de Kovalev lui-même, en tant que *privé de nez.*

Depuis qu'il a perdu son nez, Kovalev ressemble, dit Gogol, à ces « vieilles mendiantes au visage caché par un linge, et présentant deux ouvertures pour les yeux, qui forment « une rangée » devant la cathédrale ». Kovalev l'explique, du reste, laborieusement, au Nez : « Pour moi, me promener sans nez, c'est, convenez-en, incorrect. Il est permis à quelque marchande de plein air, qui vend des oranges pelées sur le pont Voskressensky, d'être dépourvue de nez ; mais, pour moi qui », etc. Ces indications prennent un aspect neuf si on les confronte avec l'essai (inédit en français) intitulé *De l'Architecture contemporaine.*

Celui-ci s'ouvre sur la description de la « tristesse » que Gogol éprouve à contempler les édifices de l'architecture « contemporaine » (donc 1830-1840), à la fois dépouillée et monotone. C'est qu'en effet, à partir du début du XIX^e^ siècle, l'architecture tend à devenir « simple jusqu'à la *platitude* ». « On commença d'imposer à toutes les constructions urbaines une forme complètement *plate* et simple. On s'efforça de rendre les maisons aussi semblables que possible les unes aux autres ; mais elles ressemblaient davantage aux granges ou aux casernes qu'à de gaies habitations humaines. Leur forme, absolument *plate*, n'empruntait aucune vivacité à (leurs) fenêtres, petites et régulières et qui, par rapport à l'ensemble de l'édifice, *étaient semblables à des yeux fermés.* »

Ainsi Gogol compare la façade des maisons contemporaines à un visage *plat*, ses fenêtres à une rangée d'*yeux fermés* : dès lors, la rangée des vieilles, au visage *plat*, sans nez, à petits trous tristes en guise d'yeux, ne représente pas autre chose, en termes de complexes architecturaux, qu'un

rang de façades plates, trouées de petites fenêtres tristes. Et Kovalev lui-même, *sans nez*, si triste de ressembler aux vieilles syphilitiques, est lui-même symbole de l'architecture plate et triste du XIXe siècle occidental et pétersbourgeois. Un contraste se précise ainsi — contraste entre la Russie traditionnelle, représentée par le couronnement en bulbe, c'est-à-dire par le Nez de Kovalev, et la Russie occidentalisée, représentée par les vieilles et Kovalev lui-même, un Kovalev défiguré et triste, c'est-à-dire par les façades monotones et plates de l'architecture pétersbourgeoise.

Ainsi, le thème *profond* du *nez* se révèle être l'antinomie Russie-Occident. L'aspect majestueux et pieux du Nez priant à l'église s'oppose à l'apparence du visage « extraordinairement plat » d'un Kovalev humilié et triste comme un paysage urbain sans grandeur. Le lecteur aura reconnu la slavophilie et le fanatisme religieux qui ont stupéfié Biélinsky et ses amis occidentalistes à la lecture des *Passages choisis de la Correspondance* publiés par Gogol mourant.

***

Une autre œuvre encore, à peine moins étrange, *Mémoires d'un fou*, dévoile une équation thématique toute semblable à celle du *Nez*.

La hantise du nez apparaît d'abord à travers les phrases qui s'y réfèrent expressément, au *début* et à la *fin* du récit. Lorsque le héros, Poprichtchine, s'introduit chez le propriétaire du chien qu'il suppose être en relations épistolaires avec le chien de la jeune fille dont il est amoureux, il note dans son cahier : « L'affreux petit chien cependant accourut en aboyant ; je voulus le saisir, mais il s'en fallut de peu qu'il ne me saisît le nez avec les dents. » C'est le motif du *nez coupé*, déjà point de départ du *Nez*[1]. Et la dernière phrase

1. L'épisode du *nez coupé* figure encore dans *La Perspective Nevsky ;* lorsque Pirogov entre, non sans désinvolture, dans l'appartement de la jeune femme qu'il vient de rencontrer quelques minutes auparavant, il y trouve le mari, l'Allemand Schiller, en compagnie d'un autre artisan allemand, Hoffmann. Schiller est assis, son nez, qu'il a « fort gros », en l'air, le visage levé ; cependant Hoffmann tient ce nez avec ses deux doigts, jouant, tout près de lui, avec la lame de son couteau. Voici le discours de Schiller : « Je ne veux pas, je n'ai pas

est cette folle exclamation : « Mais savez-vous que le dey d'Alger a, juste sous le *nez*, une bosse ? »

Aussi bien le nez joue-t-il un rôle capital dans le délire de Poprichtchine. D'abord, jaloux d'un rival haut placé, Poprichtchine, petit fonctionnaire comme Kovalev, s'écrie : « Oui, il est aide de camp ; et après ? Ce n'est pas une dignité ; ce n'est point une chose visible, et qu'on puisse saisir avec les mains. Son état d'aide de camp ne lui fera pas avoir un troisième œil sur le front ! Son *nez* n'est point *en or*, mais pareil au mien, à celui de n'importe qui ! » Déjà cette idée d'un nez « en or » nous introduit dans l'univers sémantique du *Nez*, puisque les coupoles en bulbe (= nez) des églises russes, non seulement sont toujours surmontées de croix dorées, arrimées à la coupole par des chaînes d'or, mais, fréquemment, sont tout entières dorées elles-mêmes (notons encore que l'aide de camp, dont on se demande si le nez est d'or, tout comme le nez de Kovalev, est un personnage de haut rang).

Vers la fin du texte, la référence à l'équation thématique coupole = nez apparaît avec pleine clarté. « Cependant, écrit Poprichtchine, j'étais particulièrement navré par un événement qui devait avoir lieu le lendemain. Demain à sept heures un étrange phénomène va avoir lieu : la terre s'assoira sur la lune. C'est ce qu'écrit aussi le célèbre chimiste anglais Wellington. J'avoue que j'ai ressenti une sincère inquiétude lorsque je m'imaginai l'extraordinaire

besoin de nez ! Je dépense, rien que pour ce nez, trois livres de tabac (à priser) par mois... vingt roubles quarante kopeks (par an) !... Je suis un Allemand de Souabe ; j'ai un roi en Allemagne. Je ne veux pas de nez ! Coupe-moi le nez ! Tiens, le voici mon nez ! » « Et, ajoute Gogol, n'était l'apparition soudaine du lieutenant Pirogov, Hoffmann, sans aucun doute, eût coupé, pour rien, le nez à Schiller... » Rappelons-nous la signification architecturale de Kovalev privé de nez, des vieilles sans nez : façades monotones à l'occidentale. Le désir d'un Allemand de voir son nez coupé par un autre Allemand rejoint évidemment ce même symbolisme, dénonce cette même hantise de l'architecture défigurée, déshonorée par sa platitude — et aussi par son oubli du bulbe, de cette architecture pétersbourgeoise à la fois monotone et plate dans ses façades comme dans ses couronnements, et *occidentale, étrangère* — comme le sont Schiller et Hoffmann. Ces deux noms, qui sont ceux de deux écrivains célèbres, attestent d'ailleurs l'horizon *esthétique* de l'épisode, comme le titre de la nouvelle — *La Perspective Nevsky* — précise son contexte *architectural* et pétersbourgeois.

douceur et fragilité de la lune... Voilà pourquoi cette lune est une sphère d'une si grande fragilité que les hommes n'y peuvent nullement vivre, *et seuls y vivent maintenant les nez.* Et c'est pour cela précisément que nous ne pouvons voir nos propres nez, car ils se trouvent tous dans la lune. Et lorsque je m'aperçus que la terre est un élément lourd et qu'elle peut, en s'asseyant (sur la lune), transformer en poussière nos nez, une telle inquiétude me saisit que, ayant mis mes bas et mes souliers, je me précipitai vers la salle du Conseil d'État afin de donner à la police l'ordre de ne point permettre à la terre de s'asseoir sur la lune. »

Toute cette fantasmagorie comporte un sens précis. Les nez *sont*, comme dans *Le Nez*, les coupoles des églises russes. C'est pour cette raison qu'ils vivent dans la lune, c'est-à-dire au-dessus de la terre et de ses habitants, à une hauteur où *les hommes ne peuvent vivre.* Étant coupoles, vivant et se profilant dans le ciel, nos nez ne sauraient se trouver en même temps sur nos visages ; de là leur « invisibilité » au milieu du visage : comme Kovalev s'effraie de l'absence du nez et va avertir la police, de même Proprichtchine, persuadé que son nez court de graves dangers, tantôt du fait d'un chien, tantôt du fait de la terre allant s'asseoir sur la lune, prend peur et veut signaler à la police le péril qui le menace. Mais, bien entendu, en tremblant pour « nos nez », Poprichtchine tremble en réalité pour les coupoles, c'est-à-dire pour la foi et les traditions russes [1]...

1. M. Schloezer (*Gogol*, Janin, 1946, p. 177) a esquissé un déchiffrement du *Nez* qui emprunte au freudisme l'assimilation du nez au membre viril. La perte du nez, l'inquiétude de Kovalev, la poursuite du Nez symboliseraient, dans cet éclairage, « les tourments que causait à Gogol son impuissance ». Sans entrer dans une discussion détaillée d'une hypothèse que, dans son précieux petit livre, M. Schloezer lui-même ne fait que silhouetter, constatons que ni la description du nez coupé (qui se substitue à l'oignon du pain), ni celle du Nez « conseiller d'État » ne nous autorisent à voir, dans l'un ou l'autre aspect du nez de Kovalev, un simple symbole phallique. Pas davantage la dualité du nez, l'entrevue dans une église, l'assimilation du visage mutilé de Kovalev à une *architecture* plate, ne se laissent expliquer par la psychanalyse classique. En revanche, le déchiffrement « architectural » que nous avons tenté paraît donner un sens à une foule de détails et structures qui, sinon, seraient demeurés inintelligibles. Au reste — faut-il l'ajouter — l'impuissance de Gogol est loin d'être démontrée : M. Schloezer lui-même n'écrit-il pas (p. 176) : « étant *sans doute* impuissant » ? Et quant à la fonder sur la psychanalyse en question, cela reviendrait à un cercle vicieux en forme.

La place nous manque ici pour décrire l'autre hantise architecturale de Gogol : celle du Portail. Le portail des églises et cathédrales gothiques *peut* être vu (et l'a été en fait), parallèlement à la signification anthropomorphique de la Coupole bulbeuse, comme un Visage. Scellé dans les murs épais, de plain-pied avec les regards des fidèles, on découvrirait alors, dans ces portails, un front étroit et haut — quelquefois surmonté d'une *mitre*, — des yeux clos, — des joues ascétiques, — et, coulant jusqu'à terre, une chevelure abondante, séparée au sommet comme par une raie majestueuse, encadrant de ses vagues symétriques et historiées un visage douloureux. Gogol a-t-il attribué au Portail cette signification anthropomorphique ? Il semble que par là seulement pourraient s'expliquer des œuvres telles que *Le Portrait*, ou *La Terrible Vengeance*... La thématique gogolienne serait alors à double versant : à la Coupole-Nez, symbole de la russéité et de l'orthodoxie, répondrait, symétriquement, le Portail-Visage, figure du catholicisme et de l'Occident. Et l'on discernerait aisément, dans cette optique plus complète, le conflit profond de l'âme gogolienne : sans cesse tiraillé entre l'Occident, dont il admirait profondément l'art chrétien, dont il subissait malgré lui, avec une sorte d'horreur, la séduction religieuse, et la Russie, qu'il aimait passionnément, tout en ressentant de façon parfois aiguë son aliénation par rapport à l'Ukraine natale, Gogol cristallisait, inconsciemment, cette douloureuse ambiguïté en un thème architectural et double : d'une part, un nez familier, authentiquement russe, et cependant n'allant pas sans une certaine cocasserie ; d'autre part, un visage à la fois divin et humain, absolument significatif, et néanmoins étranger et *maudit*. La fuite de l'écrivain, s'exilant au soir de la vie à Rome, loin des bulbes *russes* et, à la fois, des portails *gothiques*, serait l'aboutissement naturel et nécessaire de cette dialectique déchirante, qui ne pouvait s'apaiser, à l'évidence, que dans un paysage architecturalement et thématiquement *neutre*. Tant il est vrai que les hantises de l'œuvre dénoncent aussi les grandes constellations du destin.

JEAN-PAUL WEBER

SOIXANTE-DIX ANS

Que devient un romancier lorsque la gloire est là, que soixante-dix ans sont passés, et qu'il n'a plus envie d'écrire de romans ? Il est si bien établi dans l'univers des livres que ses lecteurs ont oublié s'il fut un homme ordinaire, s'il a pris parti pour telle ou telle politique, s'ils l'ont acclamé ou détesté. On ne sait même plus s'il a soixante-dix ans. Il a perdu son âge et son prénom. Ainsi Chardonne, ainsi Mauriac. Quand les écrivains s'enracinent à cette profondeur, ils deviennent comme des arbres, purement bénéfiques. Et qui voudrait quereller le chêne ou le châtaignier ? Ils sont comme ils sont, on les prend comme ils sont, heureux de les regarder, de les écouter frémir dans le vent. Ce qu'on voit, alors, ce qu'on entend, qui est donné comme avec indifférence, à personne et à tout le monde, c'est peut-être le plus précieux.

Toutes les histoires littéraires de demain enseigneront que Jacques Chardonne s'inscrit (comme disent les histoires littéraires) dans la lignée des grands moralistes français. Et les écoliers ennuyés le prendront pour une sorte de La Fontaine, ou de La Bruyère, qui donne probablement des recettes pour se conduire dans l'existence, jusqu'au jour où la curiosité leur viendra d'ouvrir *Le Bonheur de Barbezieux*, ou *Matinales*, ou ce dernier volume écrit par surprise, par surcroît, par luxe, et qui s'intitule *Le Ciel dans la fenêtre*[1]. Ils seront bien étonnés. Est-ce donc cela un moraliste ? Quelqu'un qui parle simplement d'une jeune fille près de se marier, de ses voisins, des lilas au bord de la Seine, de

1. Albin Michel.

son enfance, de la grande côte atlantique sous le soleil de l'été et des jacinthes de son jardin ? Trois lignes, dix lignes sur la fortune et la pauvreté, dix pages sur Tolstoï, cinq sur Chateaubriand, le temps qui passe, et les morts, le temps qui reste immobile, et nous croyons n'avoir pas bougé non plus, un portrait de jeune fille, un projet de tombe, cela fait donc un livre ? A peine cent quatre-vingts pages, on les feuillette dans tous les sens, on recommence par le milieu, on reprend par la fin, et oui, le livre est là, on ne l'épuise pas. Sur la manière de se conduire dans l'existence, il n'enseigne rien — et s'en garde. C'est qu'il faudrait d'abord savoir de quoi l'existence est faite. L'entassement des années ne change pas grand-chose ; l'enfant Jacques qui vivait dans un rêve continue sous le déguisement de Chardonne à pourchasser ombre sur ombre, fantôme sur fantôme. Qu'est-ce qui est vrai, ce que l'on pense ou ce que l'on voit ? On n'atteint jamais les êtres qu'on aime ; on ne devine jamais quel désastre le bonheur fera naître. Il y a dans les livres de Jacques Chardonne une contradiction singulière et émouvante, entre l'acuité du regard, la justesse du langage, et ces nuages, ces fumées, ces lueurs fugaces, que le regard et le langage, par un bonheur sans cesse proche du désespoir, parviennent, on ne sait comment, à fixer. Funambule, somnambule ? Quelque chose dans cette prose danse au bord des toits, ou sur un fil au-dessus du vide, danse sans avoir l'air de danser, un pas tranquille après l'autre, avance, recule, repart, au plus grand péril, et ne tombe jamais. Voilà qui fait l'écrivain. Ce qu'il poursuit est peut-être inaccessible. Tremblants reflets, poussières lumineuses, eaux vives, la substance de la vie est peut-être ce qui échappe à chaque seconde. Cette œuvre où le mot bonheur occupe tant de place repose sur un fond en vérité tragique d'inconnaissance (si l'on peut dire) et d'incertitude.

L'incertitude est ce qui manque le plus à François Mauriac. On s'émerveille qu'il décide avec une si belle discrétion, alors que chacun de ses jugements pourrait faire intervenir le ciel et l'enfer. Les *Mémoires intérieurs*[1] qui paraissent

1. Flammarion.

aujourd'hui ne sont pas une autobiographie ; il s'en explique avec franchise et pudeur : sa vie n'appartient pas à lui seulement. Mais il livre en témoignage la part de lui-même la plus personnelle, et qui peut en même temps se confronter le mieux au témoignage des autres : il parle de son enfance, du pays et de la maison de son enfance, il parle des livres qu'il aime, qu'il lit et qu'il relit, et de ceux qu'il découvre à mesure que la vie passe. La table des matières des *Mémoires intérieurs*, remplacée par l'index des noms cités, ressemble à un palmarès. On y trouve, entre autres : Barrès, douze fois nommé ; Baudelaire, huit fois ; Bossuet, six fois ; Benjamin Constant, huit fois ; quinze fois Balzac ; dix-sept fois Pascal, et finalement *ex æquo* vingt-deux fois Gide et Proust. Le romancier devient critique littéraire, le polémiste se transforme en essayiste. Si assuré qu'il soit dans sa vérité, François Mauriac cherche moins, parlant des livres et des hommes, à défendre cette vérité qu'à découvrir dans quelle mesure elle se manifeste, ou se cache, chez les autres. Mais ce qui est de l'homme, de l'homme seul, égaré dans sa propre vie, lui importe encore plus. Il y a dans sa manière d'aborder les livres et les êtres une droiture, une netteté, une curiosité bien généreuses. On oublie le Nobel et l'Académie, *Le Figaro* et *L'Express*, pour se trouver en compagnie d'un être nouveau ; devant les livres que l'on aime il pose les questions que l'on pose soi-même, et les éclaire par la passion personnelle, par la pitié, par la colère. Il est avec les livres comme chacun devrait être : de plain-pied, familier, naturel, aussi vrai qu'il est possible — et parfois féroce : avec Gide par exemple, qu'il poursuit d'un ressentiment où le mépris balance injustement la pitié. C'est qu'il s'agit de l'homme plus que de l'œuvre. Les *Mémoires intérieurs* ont moins pour sujet tel ou tel livre que l'être humain qui s'y révèle. Par exemple, qui était Emily Brontë ? qui était Benjamin Constant ? qui était Gide ? Cet étrange destin qui consiste à écrire des livres, comment s'en sont-ils accommodés, comment ont-ils supporté leur vie, leur œuvre, leur sort ? Leur secret mis au jour, que signifie-t-il ? Les incroyants avérés troublent moins, dirait-on, François Mauriac, que ceux qui hésitent et sont tentés de croire. Il semble que ce

devrait être l'inverse. Mais la certitude de connaître le bien et le mal n'est pas forcément une garantie d'équité. Dire : « C'est la même loi qui s'impose à l'artiste et à l'homme. Tu domineras ton œuvre dans la mesure où tu auras dominé ta vie », cela est-il juste ? Parce qu'ils n'ont pas « dominé leur vie », il faudrait donc récuser et Villon et Verlaine, et Baudelaire et Constant, pour ne citer qu'au hasard. Ce moralisme inattendu fait songer au moralisme de la critique anglaise, qui ose à peine, parlant de Shakespeare, reconnaître que les *Sonnets* furent adressés à un garçon : si les mœurs du dieu pouvaient être mises en doute, il ne serait plus dieu. Mais si. Le génie, en chacun des êtres de génie, est comme cette foi qui habite les croyants ; ils n'en sont pas responsables. On ne voit pas qu'il y ait un rapport nécessaire — un rapport inverse non plus — entre le génie et la morale, ni, selon toute apparence, entre la foi et la vertu. A travers toutes les œuvres dont parle François Mauriac « le fil d'or catholique qui court dans la trame de la tapisserie », et qu'il a voulu dégager, n'en change pas le dessin. On ne peut même pas dire que la tapisserie qu'il tisse lui-même ici y gagne une coloration particulière. Ce qui donne leur prix aux *Mémoires intérieurs* est d'un ordre qui n'a rien à voir avec la foi : c'est la curiosité de l'esprit, la générosité de l'âme, et cette solide prose barrésienne, nostalgique, spontanée et savante, le coup d'archet du violoniste qui se trahit dans l'ombre en deux mesures, en deux soupirs, et ne s'imite pas.

DOMINIQUE AURY

NOTES

LA POÉSIE

JACQUES CHESSEX : *Batailles dans l'air* (Mermod, Lausanne).

Depuis son dernier recueil, *Une Voix la nuit*, la poésie de Jacques Chessex s'est fortifiée, approfondie autour d'un thème unique : la hantise de la mort livrant bataille à la beauté des apparences, la menace immobile mal dissimulée par le mouvement, les verdures, les fanfares de l'automne, les promesses du matin, la clarté amoureuse. Il n'est de vol dans les hauteurs qui ne soit bientôt foudroyé, de promenade heureuse dans les rues ou les champs qui ne s'achève enveloppée d'ombres, ou déjà boueuse, sanglante, spectrale. Chaque poème de ce livre reprend le combat avec les mêmes images, le même accent sans emphase, le même rythme à la fois régulier et comme entravé (où quelquefois le mouvement du chant, l'articulation syntaxique me paraissent un peu incertains), les mêmes rares signes du monde : fenêtre, lit, montagnes, arbres et oiseaux.

Il est visible que nous retrouvons ici l'univers même où se meut toute une partie de la poésie nouvelle : Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Jean Laude, Roger Giroux, avec une originalité et une vérité plus ou moins grandes, avancent aussi dans cet air raréfié, avec la gravité de qui est à bout de forces et conscient de mille obstacles. Mais voici qu'apparaît, après le danger de la surabondance, de la verve, de la facilité, celui de l'excessive réserve, de l'abstraction, de la solennité. Si trop d'images brouillent la vision, la répétition constante de quelques signes privilégiés ne les affaiblit pas moins. Jacques Chessex, surtout dans la première partie de ce nouveau recueil, et en dépit des beautés sourdes qu'il contient, n'échappe pas à ce risque : où l'on voit que, dans quelque direction que l'on aille, est ouvert l'abîme où peuvent sombrer la justesse et la force poétiques. Très vite, le thème du désert ou du monde réduit à quelques biens lumineux et fuyants, à quelques pressentiments insistants et vagues, peut devenir à son tour une formule ; et

le poète s'installe dans l'effroi comme dans la joie. Je crois que Jacques Chessex n'a pas encore été assez obstinément attentif à sa voix propre, assez délibérément sourd à celle du temps ; le moment est venu pour lui de bousculer jusqu'à ses admirations les plus vives.

Dans les derniers poèmes pourtant, des éléments nouveaux, plus précis, plus réels, viennent recharger l'œuvre qui, sans rien perdre de sa retenue et de son émouvante honnêteté, s'amplifie et s'épaissit :

... Quand la pie crie dans la lumière dorée et noire
Comme en un bois qui marcherait
Attentif au pas invisible à l'orée de la pluie
Comme l'humide percée de la mort...

Je ne doute pas qu'une fois dépassées les régions où l'on coudoie encore les autres Jacques Chessex ne parvienne à dire avec autorité ce qui le tourmente et le nourrit, ce monde douteux mêlé de larmes et d'arbres.

PHILIPPE JACCOTTET

EDMOND HUMEAU : *L'Age des Processions* (Les Nouveaux Cahiers de Jeunesse).

L'hermétisme, l'ésotérisme, la fantaisie rustique, un humour matois, la fièvre baroque, le précieux, des subtilités métaphysiques, une sensualité gourmande, une agilité gnomique, l'ivresse langagière : tantôt Humeau semble proche de Norge, de Chaissac ou de Queneau, tantôt l'obscurité scintillante de ses images l'apparente aux poètes métaphysiciens anglais, tantôt l'exubérance baroque de ses alexandrins éveille la grande ombre de Gongora.

Savoureuse et obscure, complexe et sensuelle, philosophique et descriptive, cette poésie est le résultat d'une très curieuse combinaison d'éléments fort divers, hétéroclites. Elle porte le langage à un haut degré d'ébullition.

Le poulain a de la polente
Le musquin est passé muscade
Le faquin se trompe de bain
Le câlin garde son chagrin
Quand le mouron perd un beau brin
Le plus fin y laisse du grain
Mais ce n'est pas braquer les chiens
Que mener bamse à l'endurance.

Aux chansons : *Chant de la terre fatiguée, Chant du grand aigle royal paternel, Chant des marins éblouis*, endiablées, pétulantes,

truculentes, multipliant les trouvailles verbales avec une étincelante virtuosité :

Ce n'est pas affaire sage
Que de changer un portage,
Savoir à quoi l'on s'engage
Se garder des noirs mirages
Jaunir même au bleuissage
Quand on garde le mouillage
A chérir le gouilleyage
Des câlines en affouillage
Et qu'on les mette au ménage
Pour comble de raffinage
Les garçons qui vont sur l'eau
Sans savoir changer de peau.

succèdent quelques-uns des plus beaux poèmes qu'ait écrits Edmond Humeau.

Dans *Louange gnomique de plusieurs végétaux cuits*, il donne effrénée licence à sa gourmandise :

Les phalles violets d'aubergine
Pendent à l'envers des morilles
Mais que leurs tranches émincées
Verdissent l'illustre chandelle
Si jamais ils prennent à cuire
L'image de la grosse asperge.

L'identité n'est plus comprend dix-neuf strophes de cinq alexandrins. Composé à Palma, ce poème, plein d'images ardentes, solaires, se développe en une admirable plénitude, en une complexité équilibrée et savante.

Je traverse un pays dont la beauté m'effraie,
Longtemps il me parut que le soleil cueillait
Aux collines de nuit l'épaisseur d'un bolet
Perdu, retrouvé sous la charge des feuilles
Que l'automne hâtait de durcir en des cornes.
Il arrive parfois que le soleil aigrit
Le feuillage poncé par les sautes de vent
Qui se lève aussi tard sur les pays pourris
Que sur les espaliers où le raisin mûrit
Par la douce chaleur exprimée aux ravines...

La pensée qui se dégage de ces poèmes est que ce sont les contradictions qui forment notre être et, par excellence, celui de la poésie. « La différence est notre communauté. » Il ne faut donc pas craindre les différences, mais les accueillir pour qu'elles s'accordent mystérieusement dans l'analogie du langage poétique, dans l'amour et dans l'amitié.

ANDRÉ MIGUEL

***

LES ESSAIS

HENRI LEFEBVRE : *La Somme et le Reste* (Éditions de la Nef de Paris).

C'est un fleuve plutôt qu'un livre. Un fleuve qui a tout ramassé sur ses berges et nous laisse pêle-mêle, lorsqu'il rentre dans son lit, tout ce qu'il a charrié : du sable, du gravier, des pierres, des chaussures, des branches noires et tordues. Un homme de plus de cinquante ans fait *la somme* de sa vie. Mais cet homme est un philosophe et ce philosophe est marxiste et fut membre du parti communiste pendant plus de trente ans. D'où l'importance de son expérience intellectuelle pour l'histoire de notre époque.

Je ne suivrai pas Henri Lefebvre dans tous ses méandres, à travers des pages philosophiques, des essais littéraires, des dialogues à la Diderot, des apologues, des rêves, des demi-confessions, des poèmes, des souvenirs d'enfance, où l'on passe tour à tour de Nietzsche à la cuisine, de Bergson à la femme et à l'amour, du vieux signe de la Croix solaire à la ligne du Parti communiste français, du surréalisme à Gide (et là-dessus j'aurais beaucoup à dire, car je ne suis pas du tout d'accord avec Henri Lefebvre, mais passons).

Et pendant ces trente ans d'appartenance au parti communiste, Henri Lefebvre s'est donné la discipline, jusqu'au moment où, pour lui aussi, ce long attachement a été remis en question : « Malgré mes efforts contre moi-même, malgré un renoncement complet à la recherche de la vérité objective par la réflexion, malgré les années du lourd silence, il m'avait été impossible de garder plus longtemps ce silence, sous prétexte de discipline, alors que l'effondrement moral et idéologique du stalinisme montrait l'absurdité de ce renoncement disciplinaire et de l'abnégation menée jusqu'à la négation de soi » (p. 155-156).

Cette ascèse intellectuelle trouve son apogée dans la période « des deux sciences ». Je la connais bien. J'ai quitté le parti à cause de l'affaire yougoslave, du procès Rajk, mais aussi du dogme, aujourd'hui périmé, mais alors absolu, de « la science bourgeoise et de la science prolétarienne ». Sans doute parce que je-n'étais-pas-philosophe, il m'apparut tout de suite comme le comble de l'absurdité. Mais Henri Lefebvre réagit, lui, en philosophe. La question se pose donc à ses yeux : « Y aurait-il une géométrie prolétarienne, une arithmétique socialiste ? se demandait-il. Je connaissais mal la société socialiste. Est-ce que vraiment les gens, sur cette « base », pensaient autrement qu'ailleurs, que nous, que moi, avec d'autres catégories et un

autre enchaînement des mots et des idées, une autre logique ? » (p. 540). Peut-être pouvait-on penser dialectiquement sans passer par la logique ? Pour moi, qui-ne-suis-pas-philosophe, j'avais demandé simplement au « camarade » Casanova, directeur de conscience des intellectuels communistes, si le bacille de Koch, ou comme on voudrait l'appeler, n'était pas le même agent de la tuberculose dans la médecine bourgeoise que dans la médecine prolétarienne : il en avait paru gêné. Bref, pendant plusieurs mois ou davantage, Henri Lefebvre nous dit qu'il se sentit comme « ahuri », hébété, assommé : « A mes amis et camarades je ne savais que répéter : enfin y a-t-il une arithmétique du prolétariat ? » Et cependant, Henri Lefebvre ne rompt pas encore avec l'orthodoxie de l'Église. Il fait même une autocritique ambiguë, qu'il considère aujourd'hui comme une tache sur son honneur de philosophe. Et l'on songe à Galilée.

Mais maintenant, *le reste*. Car un homme doit toujours repartir avec son sac de pierres, de gravier et de cendres qu'il traîne sans cesse derrière lui. Henri Lefebvre reste marxiste : « Mais il est marxiste de ne pas penser que le marxisme a une importance absolue, qu'il détermine et prévoit tout » (p. 668). Henri Lefebvre reste communiste, c'est-à-dire qu'il veut « la fin de la propriété privée des moyens de production », ce qui exige de rechercher dans chaque cas, les mesures pratiques de cette transformation sociale. Il faut lire toute ces pages sur l'espoir.

Car c'est peut-être cela qui unit tous ces communistes qui ont quitté le parti. C'est qu'ils restent fidèles à leur espoir. De même que les gens de la Réforme restaient fidèles à leur foi. Il s'agissait pour eux aussi de l'approfondir, de la purifier, de la vivre intégralement. Et contre cela, les condamnations de Rome au XVI^e^ siècle, ni celles de M. Khroutchev ou de M. Thorez, au XX^e^, ne peuvent rien.

EDITH THOMAS

GEORGES GARGAM : *L'Amour et la Mort* (Seuil).

L'échec de l'amour-passion, la réussite de l'amour en Dieu et pour Dieu, les rapports de ces deux types d'amour avec la mort, voilà la matière de cet essai. On y trouvera des pages profondes, des analyses neuves, on le lira jusqu'au bout, puis on l'acceptera ou on le rejettera, et il ne sera peut-être pas indifférent qu'on ait fait l'un ou l'autre.

L'étude de l'amour-passion commence par une évocation du mythe de Tristan. On n'a pas oublié, dans l'*Amour et l'Occident*, l'explication que Rougemont nous donnait de ce mythe : l'amour cherche l'obstacle pour l'obstacle ; au cœur de cette recherche, il y a l'attrait de la mort, de la « collision révélatrice » ; la passion est au service de l'instinct de mort, elle tend à l'éclatement de forces accumulées.

Pour Gargam, c'est l'inverse : la mort lève l'obstacle que

l'amour porte en lui-même et qui n'est autre que la conscience de ses limites. Elle est « un bond hors des limites », un espoir de fusion totale, de possession définitive.

Car l'amour consiste à *prendre*, même pour celui qui donne ou qui se donne. Littérature, philosophie, physiologie, psychanalyse, médecine, tous les témoignages sollicités par l'auteur nous présentent l'amour comme une fausse oblation, comme une captation plus ou moins voilée. Certes, on pourrait lire, dans plus d'une expérience invoquée, un effort de l'homme pour s'arracher à lui-même, l'être aimé jouant le rôle, non d'instrument et de proie, mais de médiateur et de fin. Toutefois l'auteur ne croit pas devoir retenir cette lecture. Il nous montre au contraire le Narrateur de Proust rêvant du cadavre d'Albertine, et Novalis, chantre de la fidélité, tenté par une possession nouvelle. Le meurtre passionnel ? Délit de possession caractérisé. Le suicide oblatif ? C'est aussi un meurtre. C'est l'autre qu'on a envie de tuer ! Si l'on se choisit comme victime de préférence à l'autre, c'est affaire de caractère et de circonstances. Mais l'intention n'est pas douteuse. Certes, il y a le cas de Marguerite S., un suicide presque pur, un suicide-respect si l'on peut dire. On devine que l'auteur, s'il ne craignait pour son système, ferait une concession dans le sens du don ; mais l'infortunée, avant de se tuer, a poussé une plainte, captative cela va de soi. Et M. Gargam de conclure, soulagé : « Cette oblativité (...) n'est qu'une captivité inversée. » Savez-vous, d'autre part, pourquoi tel amant se tue, à la mort de sa maîtresse ? Parce qu'il a peur de l'oublier, s'il survit : « Le passionné qui se suicide est, au fond, celui qui désespère de vaincre l'oubli. » Il se tue pour tuer son oubli futur, ou, si l'on préfère, pour capter définitivement sa propre fidélité. Je croyais que, dans ce cas, on mourait d'une image, de la connexion insupportable, en cette image, de la présence et de l'absence. Dans le monde humain de M. Gargam, on meurt pour des raisons sèches, pour sauver une équation.

Cela me conduit à formuler deux reproches. Celui, d'abord, d'une analyse statique, portant sur un amour-passion mal défini, lui-même rattaché à un système affectif suranné et cloisonné (amour-passion, amour parental, amour pour Dieu, toutes catégories « radicalement différentes » les unes des autres, à en croire l'auteur) ; tentative un peu simple de réduire les contraires à l'identique en niant le sens du mouvement (l'oblation, c'est de la captation qui s'ignore ou de la captation habile ; la gratuité, c'est de l'intérêt qui s'ignore, etc.). Un tel mécanisme réussit parfois à donner l'illusion de la vie, à rendre compte de phénomènes locaux (voir les pages pénétrantes sur le culte de l'absente-présente, etc.) : il laisse intact le problème du don, et le don lui-même.

Enfin, le plus grave, c'est le caractère intentionnel de l'ana-

lyse. J'entends par là que son but n'est pas d'expliquer, mais de contraindre. L'auteur dira que je le *soupçonne* ; mais que fait-il, dans toute la première partie de son ouvrage, sinon *soupçonner* l'homme ? Je le soupçonne donc, non de constater vraiment que l'homme ne sort jamais de lui-même, mais de ne pas vouloir qu'il en sorte sans le secours de Dieu — ce Dieu qui attend paisiblement, dans la deuxième partie de l'ouvrage, que l'auteur ait achevé de ruiner l'amour humain dans la première. Bien sûr, il y a toujours un *je*. Mais, même quand le *je* se détruit, l'auteur le reconstitue aussitôt bénéficiaire, comme si l'on pouvait bénéficier de sa propre destruction ailleurs que dans l'imagination d'un moraliste ! C'est conclure, en fait, à une impuissance ontologique de l'homme à sortir de soi.

Nous sommes d'autant plus surpris du climat nouveau qui règne dans la deuxième partie. De captation, il n'est plus trace : voici venir le don. C'est que l'objet a changé. Dieu est arrivé, qui a transformé du même coup le sujet et le projet. Cette débilité foncière, elle n'existe plus guère. A l'amant martyr succède le martyr, un martyr sans captation, celui-là ! Tandis qu'on imposait à l'amant ses mobiles, qu'on les lui plantait dans le cœur au mépris de ce qu'il pouvait savoir de lui-même et qu'on niait son sacrifice, on demande poliment au martyr ses raisons, on allègue « l'énormité de son sacrifice ». De même, la communion remplace la fusion. Que, dans la réalité, la frontière communion-fusion soit assez incertaine, peu importe : aussi bien, il ne s'agit pas de réalité, mais de théorie. Cette phrase en donne la preuve : « Le véritable sacrifice de la vie implique foi et espérance dans un ordre invisible qui ne peut être que divin ». Voilà un ordre, en effet, aux deux sens du mot.

Une dernière objection : pourquoi ne voir dans l'amour-passion (expression désormais scolaire, au contenu imprécis et conventionnel) qu'un produit de la faiblesse et des chimères, un appel à la mort ? Il y a des passions fortes et lucides, réussies et fidèles, qui tendent non à une fuite hors de la vie, mais à une compréhension toujours plus vaste de la réalité. La clairvoyance ne consiste pas à réduire systématiquement ce qu'on connaît, mais aussi, parfois, à se hausser vers ce qu'on ne soupçonnait pas. Que vaut, d'autre part, une démystification qui s'arrête aux portes de la religion ? N'est-elle pas un peu suspecte ? Je ne dis pas qu'il y ait chez l'auteur une tentative de dénigrer l'amour, encore qu'il s'en défende, et que si j'adoptais sa méthode, qui consiste à ne jamais prendre l'homme pour ce qu'il se donne (ce qui revient à le damner), je prendrais sa défense pour un aveu. Je me borne à dire qu'il y a là une entreprise, toute théologienne, de dépréciation d'un univers sans Dieu au profit d'un univers avec Dieu. La Rochefoucauld s'est fait théologien, mais le prix de l'amour humain demeure, même sans Dieu, et je dis : Dieu merci !

LUCETTE FINAS

FERNANDE BASSAN : *Chateaubriand et la Terre Sainte* (Presses Universitaires de France).

Chateaubriand voyageait si vite et il écrit si bien qu'on l'a cru plus menteur qu'il n'était. Les lecteurs de maintenant sont trop malicieux. Ils ne tiennent pour vrai que ce qui est plat, comme si les montagnes gasconnaient. Chateaubriand est un brodeur, il n'est pas un charlatan. Il a besoin de voir pour faire voir. Personne, d'ailleurs, n'invente de toutes pièces. L'imagination la plus folle ne peut qu'arranger à sa guise des morceaux de vérité. Si l'on savait à quel point la fiction des poètes est nourrie d'homme, les chèvres seraient moins nombreuses à se vanter d'avoir pris le loup. Fernande Bassan n'est point de ces chèvres-là. Loin de se joindre au troupeau soupçonneux des dénicheurs de bourdes, elle a plaisir à montrer que son auteur ne l'a pas trompée. Le journal du valet établit que, dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, le maître était de bonne foi. On a accusé Hérodote et Marco Polo de craquer toujours ; on s'aperçoit à présent qu'ils furent de parole, et les découvertes les plus surprenantes à Troie, à Mycènes et dans l'île de Crète ont récompensé les déterreurs qui avaient fondé sur des vers d'Homère. Au surplus, comme il ne s'agit, dans cet ouvrage-ci, que de la Terre Sainte, gardons-nous d'oublier que Chateaubriand était un pèlerin. « Hé ! diront les malveillants, qu'il vende ailleurs ses coquilles ! Ignorons-nous que le bon apôtre, à peine a-t-il bu l'eau bénite, court se frotter, dans les jardins d'Espagne, à Natalie de Noailles ? »

Ces gens-là ont raison et ils ont tort. Chateaubriand fut amoureux des onze mille vierges et, selon le mot de Joubert, il y a du téton dans son style. Mais la partie héroïque de son caractère a vénéré Jésus-Christ. Aucun écrivain chrétien, à moins que d'être un saint, n'oserait paraître devant Dieu. Ni Péguy, ni Bloy, ni Bernanos, ni Claudel ne sont des anges. Chacun d'eux a senti sa misère. Gide, au contraire, est un cochon de pourpre et un fanfaron de la manchette. La distance est grande d'une faiblesse à un vice et d'une défaite à un défi. On reproche seulement à Chateaubriand d'avoir mis ses bâillements en musique et tiré de son cœur des accompagnements de lune. Il a voyagé afin de se sentir peintre. Il donnait à une âme éprise d'elle-même et enchantée de fastueuses angoisses les couleurs de l'Amérique, de la campagne romaine ou de la Mer morte. Son exemple a blessé tout un siècle ; on a traîné l'aile derrière Chactas et René. Puis la vogue a vieilli ; la soie s'est usée aux plis. Restent pourtant les *Mémoires*, dont l'*Itinéraire* est une pièce. C'est un beau sujet d'étonnement que la postérité n'ait d'yeux que pour les purs miroirs de Narcisse. Elle feint de détester l'amour-propre et elle s'en délecte. Le moi la fascine, dans ce qu'il semble avoir de plus haïssable. Montaigne, Pascal,

Rousseau, Chateaubriand sont adorés dans leur noyau. Lit-on l'*Itinéraire* pour se dépayser ? Un mentor de carrefour ferait mieux l'affaire. C'est donc après l'odieux Chateaubriand que nous courons, enjambant le marbre des ruines et le gros sac de l'érudition. Allez, messieurs les écrivains, ne nous écoutez point, parler de vous toujours et nous en parlerons longtemps.

Avant de tirer le rideau, voici un conseil désagréable et, par conséquent, utile. Fernande Bassan a cru relever dans l'*Itinéraire* des négligences de langue. Elle a pris des archaïsmes pour des solécismes, au bas de la page 183. Après que, pour aider le soleil avec des torches, à la manière de Sorbonne, on a feuilleté, d'une main lourde, tant de fadaises, est-il superflu d'ouvrir le Littré ?

ROGER JUDRIN

FRANÇOIS PERROUX : *La Coexistence pacifique* (Presses Universitaires de France, 3 volumes).

De l'*Europe sans rivages*, précédent ouvrage de l'économiste F. Perroux (paru en 1954), à la *Coexistence pacifique*, la vision s'est élargie : il ne s'agit plus seulement de la petite Europe des Six, mais de ce que Fritz Sternberg a appelé le « conflit du siècle », qui oppose le capitalisme et le communisme. Mais la motivation profonde de ses analyses reste la même : rechercher ce qui, en matière économique, *s'oppose au plein épanouissement de chaque homme et de tous les hommes à l'échelle de la planète.* C'est à cette aune qu'il va mesurer les prétentions universalistes des deux systèmes affrontés dans la coexistence pacifique qui, depuis 1955, a officiellement remplacé la guerre froide.

S'il a le souci de n'être point un simple fabricant de justifications à l'usage des pouvoirs établis, l'économiste doit constater que chacune des deux coalitions diffère des représentations officielles qu'elle donne (ou que son adversaire donne) d'elle-même. C'est l'objet du tome I, *Industrialisés ou non industrialisés ?* que de le démontrer, en soulignant que l'Est et l'Ouest sont l'objet de contradictions réelles, mais non mortelles, et que chaque bloc doit, pour survivre, s'adapter en inventant des solutions (déconcentration de l'industrie soviétique, plans souples à l'Ouest, aide à fonds perdus aux pays sous-développés) qui sont tantôt en conformité, tantôt en contradiction avec les traits de culture propres à chacun d'eux : règle de l'enrichissement privé d'un côté, extension de la « révolution mondiale » de l'autre. La véritable ligne de démarcation ne sépare pas les nations communistes des nations capitalistes, elle sépare les nations déjà industrialisées de celles qui aspirent à l'être, et l'antagonisme Est-Ouest pourrait bien n'être qu'une différence entre une *société industrielle qui se forme* et une *société industrielle qui se transforme*, étant donné que *l'opposition de types*

économiques abstraits et purs, condamnés à se fausser par leur mécanique même, est précisément une des formes de la lutte que mènent entre eux l'Est et l'Ouest.

Ainsi dépouillée de ses faux-semblants, la coexistence pacifique est restituée dans sa véritable dimension économique que le tome II, *Pôles de développement ou Nations?* va explorer plus à fond, en analysant le caractère profondément *hétérogène* de l'espace économique, hétérogénéité provoquée :

— par l'inégale répartition de ces *moteurs du développement* que sont les pôles de croissance, définis par F. Perroux comme étant *une unité de production (firme) capable d'exercer sur d'autres unités des actions qui modifient leur structure, qui changent leur type d'organisation et qui y suscitent ou y favorisent des progrès économiques* (ex. combinats de la Ruhr ou de la Sibérie, industrie pétrolière) ;

— par la répartition très déséquilibrée des « effets d'entraînement » produits par ces unités motrices entre les différentes classes, régions et nations ; ainsi par exemple, les États du Moyen-Orient ne tirent qu'un médiocre profit économique des 2 milliards de dollars de capitaux étrangers investis dans le pétrole de cette région: *physiquement situé en territoire iranien, Abadan ne s'y trouve pas économiquement.* Étant donné l'importance économique et stratégique de ces complexes industriels (dont la présence ou l'absence distinguent, selon F. Perroux, les nations effectives et les nations fictives), c'est l'aptitude à créer de tels pôles de développement chez soi et dans les pays sous-développés du Tiers Monde qui jouera un rôle décisif dans l'issue de la coexistence pacifique.

Malheureusement, cette puissance économique que les États industrialisés de l'Est et de l'Ouest sont les seuls à détenir, le tome III, *Guerre ou partage du pain ?* va nous montrer qu'elle est gaspillée dans la course aux armements ou la satisfaction des privilèges de classes ou de nations, au lieu de satisfaire aux trois impératifs de ce que F. Perroux appelle *l'économie de tout l'homme et de tous les hommes*, qui sont : nourrir les hommes, soigner les hommes, libérer les esclaves.

L'avenir de l'humanité est donc bien en un sens commandé par la façon dont les deux Grands arriveront à coexister pacifiquement. Mais ce n'est pas la victoire de l'un des deux camps (quel qu'il soit) qui garantira l'avènement d'une économie axée vers la satisfaction des besoins fondamentaux de l'homme. Pour F. Perroux, seul un monde unifié, mis en valeur à frais et bénéfices communs, et débarrassé des égoïsmes nationalistes et impérialistes, arrivera à élaborer pour l'espèce humaine le milieu de son épanouissement, en écartant durablement les menaces de destruction par sous-alimentation, retombées radio-actives ou fusées intercontinentales. Qu'un esprit aussi éloigné de l'utopie et de la démagogie que celui de François

Perroux arrive à une conclusion analogue à celle de l'abbé de Saint-Pierre, de Kant ou d'Einstein n'est pas l'un des moindres intérêts de ce livre qui constitue un exemple particulièrement remarquable de cette « économie généralisée », dont M. Merleau-Ponty appelait la venue dans *Les Aventures de la Dialectique*.

BERNARD CAZES

Dictionnaire biographique des Auteurs (2 tomes) (Éd. Laffont-Bompiani).

Ce dictionnaire a beaucoup de mérites : il renferme six mille biographies, ce qui est beaucoup ; ces biographies ne concernent pas seulement les auteurs classiques les plus connus, mais aussi de nombreux auteurs de pays lointains qui jusqu'ici n'étaient étudiés que par des spécialistes et des érudits ; étant illustrées de portraits, d'autobiographies, de paysages, elles sont agréables à consulter. Les contemporains ne sont pas oubliés : quatre pages sont consacrées à Rilke (par Pierre Klossovski). Prenons cet article comme exemple : la vie du poète est suivie pas à pas et jusqu'année par année ; ses œuvres sont datées avec précision et les circonstances dans lesquelles elles ont été créées sont analysées ; puis les périodes de la carrière de Rilke sont assez longuement caractérisées. Un appendice à l'article contient une citation de Rilke sur la signification des *Elégies de Duino* et des appréciations sur Rilke de Robert Musil et Maurice Blanchot. Il s'y ajoute la liste des traductions en français des œuvres de Rilke et celle des livres qui lui sont consacrés. Plusieurs photos de Rilke, de ses familiers, des maisons qu'il a habitées complètent la biographie, et en outre une carte de ses voyages à travers l'Europe. Le tout très consciencieusement et intelligemment fait. La bibliographie ne concerne ordinairement que les travaux consacrés à l'auteur.

Des omissions y sont possibles. En général, peu de lacunes importantes. En revanche, beaucoup de détails ; or, l'intérêt d'un dictionnaire est dans la chasse au détail, c'est ce qui le sauve de l'ennui des encyclopédies. L'intérêt est encore accru par le fait que chaque article important est signé : sur un auteur du passé un auteur du présent donne donc un point de vue personnel et assume une responsabilité.

JEAN GRENIER

***

LE ROMAN

NATHALIE SARRAUTE : *Le Planétarium* (Gallimard).

Alain et sa jeune femme Gisèle parviendront-ils à persuader la tante Berthe de leur céder son appartement ? Et le jour viendra-t-il où la famille bourgeoise de Gisèle accordera quelque peu d'estime à Alain, qui a le tort d'être un « intellectuel » ? D'ailleurs son père lui-même le trouve impossible. Seule Germaine Lemaire, écrivain célèbre, lui montre de l'amitié. Et encore, est-ce bien sûr ? On ne le saura pas.

Ce que l'on apprend, à mesure que chacun des personnages entre en scène, chacun en proie à son délire intérieur, dépasse de loin l'anecdote, le drame, ou même la peinture de caractère. Nathalie Sarraute tente ici une fois de plus ce qu'elle poursuivait déjà dans ce *Portrait d'un Inconnu*, que J.-P. Sartre avait préfacé, et qui l'avait imposée il y a une dizaine d'années, dans *Martereau*, ou dans *Tropismes*. Il s'agit pour elle de saisir, et de décrire, sans les fausser, les rapports entre les êtres et les rapports de chacun entre l'univers qu'il habite et lui-même. Car personne n'habite le même monde (qui pourtant nous est commun) et personne n'est le même pour personne. Chacun forme, transforme, déforme le réel, à l'intérieur même de la conscience. Les divers moments de ce flot de conscience qui nous traverse sans répit — et que traduit le monologue intérieur — il faudrait les capter à l'état naissant, et cependant leur laisser leur fluidité. Tout se passe comme si la vérité était ce qui va surgir, ce qui brille par éclairs au bout du labyrinthe de miroirs — mais qui nous échappe au dernier moment. Dans cet univers de reflets, où l'image qu'on se fait de soi est sans cesse confrontée à l'image de soi qu'on imagine chez les autres, on ne peut se fier à rien, ni à personne. Tout, jusqu'aux objets, nous trahit. Les contraires se fondent l'un dans l'autre et renaissent de l'identique. On dit une chose pour une autre, et les silences eux-mêmes sont trompeurs. La vérité est pourtant cachée quelque part, dans la forêt des masques et des mensonges. Elle est peut-être dans l'incroyable constance qui nous fait commettre toujours les mêmes erreurs et frémir toujours des mêmes doutes. Si objectif qu'on se veuille, il est évident que l'objectivité n'existe pas et que *Madame Bovary* sera toujours Flaubert. Alain, Gisèle, la tante Berthe, le père d'Alain et Germaine Lemaire, ne sont aussi vivants, aussi passionnants, aussi convaincants, que parce qu'ils vivent du souffle de Nathalie Sarraute. Elle leur a donné avec le souffle le malaise et l'inquiétude, l'angoisse devant les autres et le besoin des autres,

elle les fait vivre comme bien peu essaient de vivre : sans carapace de protection.

Il ne faudrait pas croire que ce livre difficile à décrire soit difficile à lire, que ce livre plein d'angoisse et de mystère soit obscur. Il est clair, direct, émouvant. Il entraîne et retient. Subtil, mais solide, singulier, mais écrit dans le langage le plus simple, sans ombre d'afféterie ni de complaisance, voilà le meilleur livre, à ce jour, de Nathalie Sarraute. Il ést tel qu'il devrait entraîner son auteur hors du cercle étroit des écoles littéraires et l'établir au grand jour, à sa vraie place, parmi les premiers romanciers de son temps.

DOMINIQUE AURY

GEORGES BORGEAUD : *La Vaisselle des Évêques* (N. R. F.).

Le moment où l'adolescent atteint l'âge adulte, c'est-à-dire où il constate que ses rêves non seulement sont irréalisables (ce qui serait peu de choses), mais encore n'ont aucune commune mesure avec la réalité, ce moment dramatique et singulier a tenté presque tous les écrivains. Il nous a valu beaucoup de romans de valeur diverse, dont la tare première était d'être écrits par des adultes qui n'avaient plus qu'un souvenir confus des émois, des hésitations, des révoltes de l'adolescence, pour qui l'adolescence n'est plus qu'un mot, un peu vide et faussement littéraire.

Georges Borgeaud a le privilège d'avoir préservé chaque émotion de son adolescence. Il ne nous donne pas le spectacle affligeant d'un animal curieux, péniblement naturalisé, une patte en l'air, la tête de trois quarts, les babines retroussées. Son personnage bouge véritablement, appelle des échecs multipliés dans notre souvenir, nous force à retrouver les sentiments que nous éprouvions, il y a dix ans à peine — ou davantage.

C'est Boris Vian qui me disait, il y a quelques semaines, qu'un bon sujet de roman peut tenir en trois lignes. Voici donc celui de *La Vaisselle des Évêques* :

Pierre, qui a dix-sept ans, découvre l'amour avec une jeune femme plus âgée que lui ; elle devient sa maîtresse, mais le quittera pour épouser son ami Denis.

Quoi de plus banal qu'un thème semblable ? Quoi de plus simple, en vérité ? Je vois cent romans différents qui pouvaient raisonnablement naître de ces trois lignes. Georges Borgeaud en a écrit, naturellement, un cent unième : le plus original, le plus modeste, le plus tendre, le plus poétique.

Voilà donc un livre que j'aime et, pour une fois, j'ai la chance de savoir pourquoi.

C'est, d'abord, que sa poésie ne plane pas dans les nuages. Nous ne sommes plus au temps des contes de fées et nous

avons besoin d'être accrochés à la terre pour *croire* à une histoire. Georges Borgeaud a su, assez habilement, faire évoluer son héros dans un contexte réaliste : sa famille, à la médiocre tyrannie ; l'étude de notaire où il travaille comme petit clerc ; les locataires du château où il habite. Tout ce monde réel, vivant, pesant contraste durement avec les rêves de l'adolescent.

Ensuite, *La Vaisselle des Évêques* est écrit dans un style dépouillé, retenu, sans artifices. Le mot « habilement » que je viens d'employer ne peut guère s'appliquer qu'à la construction, qu'à la gradation excellente des situations et des sentiments. Mais il s'agit d'une habileté tout à fait inconsciente, intuitive, innocente. Je ne sais pas. Elle n'apparaît jamais dans l'écriture. Le style de Georges Borgeaud est à l'inverse de ce style brillant, spirituel, poseur, dont les excès lassent vite. J'aime cette tendresse retenue, qu'elle s'exprime à propos d'Hélène ou des fleurs des bois. L'histoire de Pierre n'est pas un cri de révolte. C'est une confidence à voix basse, dont le désespoir n'est ni résigné, ni provocant.

Tout ceci fait un roman solide, dense et attachant, un des meilleurs, sans doute, qu'il m'a été donné de lire depuis de nombreux mois.

JACQUES BENS

GABRIEL D'AUBARÈDE : *La Foi de notre Enfance* (Flammarion).

La Foi de notre Enfance est un de ces romans d'analyse nombreux dans la littérature française depuis Constant et Senancour, qui témoignent d'une parfaite connaissance de la langue et d'une grande lucidité dans la prise de conscience de soi ; la plupart du temps, le cadre du récit est l'adolescence, et les personnages sont des membres de la famille ou des amis. Du point de vue de la forme et de la présentation il n'y a rien de nouveau dans le livre de Gabriel d'Aubarède. Les événements n'ont rien de surprenant non plus : un enfant élevé dans une foi stricte, au milieu de parents rigoristes, un oncle incroyant qui fait tache parmi les siens, une jeune fille audacieuse mal vue par une société bien pensante et qui joue le rôle de tentatrice, un train de vie qui n'est pas luxueux mais qui permet des loisirs, des domestiques et du confort, voilà les éléments d'un de ces romans comme nous en avons lu beaucoup. La singularité de celui-ci ne réside pas dans le cadre, mais dans l'accent. C'est celui d'un enfant ou d'un homme redevenu enfant pendant quelque temps, et qui retrouve sa naïveté dans la confession qu'il fait de la manière dont il a perdu la foi. L'a-t-il perdue ? Non, il l'a reniée. On se débarrasse de la foi parce qu'on la déteste, dit un prêtre dans le livre ; cesser de croire est un acte, une rupture... on ne perd pas la foi, on la jette... Et, le jour où l'on voudrait réparer

cette imprudence, on ne peut plus le faire ; il y a pire : on ne se rappelle plus ni où, ni quand, ni pourquoi l'on a fait le geste de reniement. Cette trahison passe inaperçue dans l'ensemble d'une vie : ce sur quoi l'on avait fondé son existence, ce qui vous empêchait de désespérer a été emporté sans qu'on s'en rendît compte, et finit par être comme s'il n'avait jamais été.

Cette disparition du tragique dans le quotidien est un des traits les meilleurs du livre. Quant aux causes très occasionnelles de la « perte » de la foi, l'une est intellectuelle : l'idée de la pluralité des mondes qui fait paraître le nôtre comme une poussière indigne du regard que peut y jeter un Dieu, à plus forte raison d'un sacrifice divin ; — et puis l'attrait naturel des sexes qui rend incompréhensible et même odieux le tabou dont il est frappé. Ce dernier thème est traité avec un grand sens des nuances : le désir d'être pur garde une noblesse sur laquelle le christianisme a peut-être trop mis l'accent, mais à laquelle aucune âme bien née ne peut être insensible ; Danièle, la fille « fatale », l'intruse dans cette société choisie, l'étrangère et la forte tête, est elle-même ébranlée ; le resaisissement de son jeune amant d'une nuit l'émeut et le respect qu'il a pour un morceau de pain qui demande à être mangé dans des dispositions particulières la trouble.

Entre parenthèses, nous avons tort de rejeter entièrement sur une morale religieuse la responsabilité des dissentiments entre les sexes. Des analyses qui sont autres que littéraires ont mis au jour la répulsion et la haine qui peuvent les séparer sur le plan même de la Nature. Ce serait trop simple pour l'homme, s'il lui suffisait, à la suite de Lucrèce et de Freud, de se libérer des dieux pour connaître l'épanouissement de ses instincts sous un ciel balayé de ses habitants fictifs. Le principe de la guerre est au-dedans de lui puisqu'il ne peut être à la fois Hermès et Aphrodite, et ce principe est le même que celui de l'amour ; le plus récent témoignage en est dans les deux premiers écrits de Philippe Sollers : *Le Défi* et *Une curieuse Solitude*.

Parmi les autres livres de Gabriel d'Aubarède qui ne sont pas épuisés, l'histoire des Anabaptistes (sous le titre la *Révolution des Saints*, éd. Gallimard) est le plus curieux, et son roman *Ancilla* (éd. Flammarion) le plus fort et le plus pathétique. Ce dernier livre qui a pour cadre Marseille et pour principaux personnages une servante italienne et un vieux médecin, à la famille duquel elle est passionnément attachée, soutient la comparaison avec les récits les plus noirs de Mauriac, sans en avoir le côté apocalyptique.

JEAN GRENIER

HÉLÈNE BESSETTE : *La Tour* (Gallimard).

Plus de Sodome ni de Gomorrhe, les femmes d'un côté, les hommes de l'autre, dans les Lettres comme à l'église ; plus de sexe en écharpe, de confidences à faire trembler le coiffeur (dont les oreilles sont pourtant rodées), de revendications rancunières, de hantise de l'inégalité, de maladresse à porter un cerveau ailleurs que dans le ventre ; en aurait-on fini — enfin — avec la littérature de grand-maman ?

Vue du haut de cet espoir, Hélène Bessette apparaît comme un auteur-signe. Pour le reste : style, ton, langage, argument, elle relève en droite ligne de l'école Queneau.

Retirée avec une pince d'entomologiste du peuple touffu du métro, quatre sujets exemplaires, deux femelles et deux mâles, L et F, M et A, sont posés sur la page blanche. Il n'y a plus qu'à les laisser courir. Les humains, à l'égal des fourmis, paraissent infatigables. Les traces de leurs mouvements, intérieurs et extérieurs, enregistrées par l'auteur avec la précision d'un sismographe, font une suite de montées et de descentes, de pleins et de déliés, sans répit.

Accouplés, Louise avec Marcel, Fernande avec André, ces garçons et ces filles d'aujourd'hui, jouent aussi furieusement que leurs ancêtres le ballet banal de l'avidité. Le nombre d'or, c'est la dominance, comme chez les singes, et le plus solide gourdin, dans nos jungles de béton et d'acier, l'argent. Louise, âme forte du groupe, gagne à « Quitte ou double » un peu de cette monnaie tant convoitée. L'ascension doit se traduire immédiatement par un changement de tanière : un bel appartement à deux pas de la tour Eiffel. En face de l'ambitieuse Louise, Marcel «ne fait pas le poids», le ménage — qui n'a qu'un mois d'existence — est menacé, on se dispute et on se hait ; les Fernande-André, amers, aigris, jaloux, attisent les feux ; les vitrines des magasins à prix unique font office de pommiers de Satan ; le gouffre moderne s'appelle le Crédit ; on se jette de la poudre aux yeux achetée à tempérament ; on n'est jamais assez haut dans la Haute, on est en pleine épopée de la médiocrité : une Illiade de la rue.

J'ai connu un menuisier très habile. Il était capable de soutenir un monologue d'une bonne donzaine de phrases en utilisant le même verbe. Il avait choisi, évidemment, le plus expressif : Foutre. « Votre planche est foutue. Si je fous un clou dedans, tout foutra le camp. » Le style de *La Tour* est encore plus condensé : « Papiers, papiers. Derrière le papier. Maisons de papier, couvertes de papiers. Gens en papier, c'est du papier. »

C'est de la littérature de cheval. Mais, quand on veut guérir, on a rarement le choix.

ELISABETH PORQUEROL

JEAN-LUC DEJEAN : *Mémoires d'un Menteur* (Julliard).

Voici une assez singulière histoire, celle d'un apprenti-menteur. Louis Warin, bibliothécaire à la Fondation Oppenheim, est intrigué d'abord, puis séduit par son jeune subordonné Jean-Paul Pétrequin. Il admire son aisance, son allure et la sympathie qu'il suscite autour de lui. Pétrequin lui livre bientôt son secret : il ment. Louis Warin, d'abord goguenard et un peu scandalisé à la fois, finit par se prendre au jeu du jeune homme. Mais Pétrequin le met vigoureusement en garde : le mensonge, dit-il, est un jeu dangereux et qui ne convient pas à tout le monde. Il a bien raison, puisque Louis Warin se retrouve un jour en prison. La morale est donc sauve ? Pas tout à fait, puisque ce n'est pas le vrai menteur, Pétrequin, que la société punit, mais le faux, celui qui ne savait pas mentir, celui qui n'était pas doué.

La morale de Pétrequin n'est pas aussi simple, ni basse qu'on pourrait le croire. Il ne ment pas par arrivisme, mais d'une part pour le plaisir, d'autre part pour le mépris. C'est une manière de manifester sa supériorité sur une foule imbécile et larvaire, de défendre sa liberté (sa *vérité*) contre une société dont il refuse de reconnaître les impératifs.

Cette attitude n'est pas toujours facile. Ainsi, Pétrequin quitte une jeune femme qu'il aime, au moment où il se rend compte de la place qu'elle tient dans sa vie ; il brise aussi avec Warin, devenu son ami, parce qu'il est devenu son ami. Ces deux séparations sont loin de lui être indifférentes. Mais sa liberté est à ce prix. On voit que Pétrequin s'applique une discipline rigide et parfois dure, assez proche d'une façon d'ascétisme moral, ce qui l'éloigne d'autant de l'égoïsme vulgaire. Ce n'est pas un libertin.

C'est pourtant un libertin type, Jacques Casanova, que la fin de son livre nous rappelle.

Louis Warin est conduit en prison pour un dernier mensonge : accusé d'un détournement de fonds, dont il est innocent et dont il connaît l'auteur, il avoue, mi par lassitude, mi par provocation, parce que personne ne le croirait s'il se défendait. La chute des *Mémoires d'un Menteur* illustre, en quelque sorte, l'admirable phrase de Casanova : « *Celui qui dit la vérité à un incrédule la prostitue.* »

Le livre refermé, on se prend à regretter de ne pas savoir mentir, de n'avoir pas appris ou de n'être pas doué. Pétrequin n'est pas seulement sympathique (parce que jeune, désinvolte, insolent, plein d'humour, courageux) ; certains aspects de son personnage forcent l'admiration. On comprend que Warin ait échoué dans cette entreprise : il y faut des qualités qui ne sont pas communes. Celle-ci, par exemple : « *Je n'ai pas d'opinions*

à partager. Je me moque d'avoir raison contre des gens qui m'indifférent. »

Je voudrais bien être assez sage pour en faire autant.

JACQUES BENS

*
* *

LETTRES ÉTRANGÈRES

GIOVANNI VAILATI : *Il Metodo della filosofia* Saggi scelti a cura di F. ROSSI-LANDI (Laterra, Bari, 1957, Biblioteca di cultura moderna, nº 520).

Un groupe de philosophes italiens a pris à cœur de rappeler à leurs compatriotes l'œuvre et la personnalité d'un penseur de haut mérite, Giovanni Vailati (1863-1909). Très aimé de nombreux jeunes gens, élèves et disciples, estimé et admiré d'hommes eux-mêmes de premier ordre en leurs spécialités — mathématiciens, logiciens, humanistes, philologues, économistes et psychologues.

Les deux premiers essais que contient le recueil de M. Rossi-Landi sont des leçons d'ouverture à un cours d'histoire de la Mécanique professé à Turin (1896-1899) : la première (1896) traitait de *L'importance des recherches relatives à l'histoire des Sciences*. Il n'est plus besoin de défendre l'expérience contre l'autorité des textes anciens : c'est l'intérêt de ces textes qui risque d'être méconnu par bien des hommes de science. Or ils sont eux-mêmes des faits, significatifs d'efforts humains, jalonnant la route des découvertes ; leurs erreurs même sont instructives. Il est remarquable que les inventions n'apparaissent pas comme au hasard, ni liées à des circonstances d'un tout autre ordre, mais au contraire comme dirigées par une sorte de logique interne, de telle sorte que chacune trouve à son tour sa place. L'histoire de la Mécanique est à cet égard particulièrement convaincante. D'autre part, il y a quelque chose de stimulant dans le spectacle de l'intelligence, encore armée de peu de données assurées, aux prises avec les problèmes qu'elle a choisi de se poser : dès qu'un exposé historique est présenté à de jeunes auditeurs, leur attention en est rafraîchie et excitée. Aussi Vailati estime que *la meilleure façon d'enseigner une science serait de suivre autant que possible l'ordre de son élaboration* (lui-même, excellent helléniste, s'est attaché à élucider d'anciens textes de mathématiciens et logiciens grecs).

Instruit en de nombreuses disciplines, et non superficiellement mais avec l'acuité d'un spécialiste, G. Vailati avait été frappé des erreurs et des malentendus fréquemment en rapport avec les

obscurités du langage : aussi le deuxième Essai, *Alcune osservazioni sulle questioni di parole nella storia della scienza e della cultura (1899)*, tient dans son œuvre une place dominante : plusieurs des Essais suivants s'y rattachent à quelque égard : *Les figures de la logique* (VI) ; *La chasse aux antithèses* (VII) ; *Le langage, obstacle à l'élimination de constrastes illusoires* (XI). Le sens précis des termes que nous employons nous échappe souvent, les hommes parlent par imitation et par routine. Ils se trouvent, sans s'en douter, dire autre chose que ce qu'ils voudraient dire ; ou bien ne dire rien du tout. Fréquents dans l'usage courant, ces faits se rencontrent dans l'histoire des sciences. Aussi bien que les enfants pour qui chaque objet ou animal doit avoir son nom, le physicien qui parle de *chaleur* pense qu'il doit parler d'une *chose* qui correspond à ce nom ; les corps *légers* sont d'une autre espèce que les corps *pesants*. L'analyse des notions de force, de masse, de poids, a eu ce résultat que d'anciens énoncés qui en leur temps ont marqué des conquêtes, qui *avaient un sens*, sont devenus purement verbaux, vidés de sens. Il faut donc soumettre à une critique incisive non seulement les termes mais les phrases, en réclamer la *signification*, c'est-à-dire aboutir à quelque expérience particulière incontestable qui justifie l'affirmation : faute de quoi, elle doit être rejetée comme vide de sens, ou remise en examen comme entachée d'erreur ou de confusion (c'est l'idée centrale du *Pragmatisme* au sens de PEIRCE).

La critique de la signification gardera de confondre les propositions qui ont le même énoncé, mais dont l'une remplit l'office d'une définition, une autre attribue à un sujet donné une qualité et peut être une part d'une description toute fantaisiste ; tandis qu'une autre affirme une *existence* : celle-là seule est une prémisse valable pour fonder une conclusion affirmant elle-même une existence. De telles propositions doivent être soigneusement distinguées des autres.

Définir, distinguer, classer : travail important de l'esprit, exposé à bien des risques. Pour de bonnes raisons. Démocrite avait opposé les *apparences* (phénomènes) à des *réalités* (étendue, masse) ; Locke a repris, avec d'autres termes, une division assez analogue. Mais, lorsqu'il est apparu que toute donnée d'expérience pouvait également être appelée *phénomène*, le besoin de trouver un opposé a conduit à admettre des *noumènes* — c'est-à-dire qu'à tout ce dont on peut parler en sachant de quoi on parle on donne pour contraire un mot qui ne signifie rien : *Chasse aux antithèses*.

Parfois c'est en voulant supprimer la ligne de démarcation que le problème réel s'obscurcit au lieu de s'éclairer : dire que toutes les actions ont pour mobile l'égoïsme rend nécessaire de faire des distinctions entre les « actions égoïstes » — parmi lesquelles se retrouvera la classe des actions « désintéressées » que le psychologue prétendait proscrire.

Il peut paraître séduisant de traiter la *quantité* comme une espèce de *qualité* : mais il faut aussitôt reconnaître en elle une *qualité* qui possède le caractère très particulier de pouvoir être mesurée.

Cette aisance à passer des exemples les plus familiers aux spéculations les plus hardies, qui fut si plaisante et excitatrice pour ceux qui l'ont personnellement connu, demeure une caractéristique originale de l'homme et de l'œuvre.

JEANNE-FRÉDÉRIQUE RENAULD

BOSWELL : *Les Papiers de Boswell : Boswell veut se marier.* Texte français de RENÉE VILLOTEAU.

Le troisième volume des *Papiers de Boswell*, qui couvre les années 1766-1769, nous montre un Boswell, non pas assagi, mais plein de sages résolutions. Il a achevé son grand tour d'Europe, rencontré Rousseau qu'il aime profondément, Voltaire qu'il admire. Son retour au pays natal est marqué par un adieu à l'adolescence, un congé à tous les vagabondages, un désir d'occuper une place dans la société, non plus à l'ombre des grands hommes ou des femmes légères, mais au poste qui convient à l'héritier de la grande famille écossaise d'Auchinleck. Ce volume nous raconte donc l'entrée de Boswell dans une triple carrière, celle d'écrivain, d'avocat, de mari. Des trois, la plus inattendue est incontestablement la dernière. Dans le premier volume, *Amours à Londres*, il avait consigné au jour le jour ses aventures galantes avec des femmes de rencontre, ses engagements plus sérieux, mais toujours provisoires. Le « grand tour » l'avait mis en présence de Belle de Zuylen, future madame de Charrière, celle qu'aimera plus tard Benjamin Constant. Elle fait naître dans le cœur de Boswell les premières velléités de mariage, mais beaucoup d'autres lui succéderont et, dans ce troisième volume particulièrement savoureux, le journal retrace l'histoire des nombreux emballements, parfois simultanés, pour de charmantes épouses possibles. Ce qui n'empêche pas Boswell, le vin aidant, de recourir aux complaisances des petites prostituées de Londres ou d'Édimbourg, sources d'accidents vénériens fort désagréables pour un fiancé latent, et d'entretenir en même temps une certaine Mrs. Dodds, qui le rend père d'un petit garçon, aussi brun que ses parents, précise Boswell, heureux de cette preuve de filiation.

L'écrivain se déclare avec la publication de deux ouvrages sur la Corse, l'avocat se met à exercer avec fougue un métier pour lequel il se sentait fort peu de goût quelque temps auparavant. Toutes ces aventures nous offrent surtout l'intérêt de voir évoluer Boswell dessiné par lui-même avec une incomparable franchise, avec le ton direct de l'homme qui n'écrit que pour lui,

dans la seule intention de recueillir et de fixer les événements et les sentiments de ces années fiévreuses. Ni pose, ni attitude dans ces pages rapides, mais une naïveté, parfois calculée, et un humour constant qui le préserve d'être dupe de lui-même. Une chose frappe dans ces notes alertes, c'est la faculté d'admiration. Loin de ricaner ou de rabaisser, comme c'est trop souvent le cas chez Stendhal, Boswell nous fait sans cesse part de son respect admiratif pour trois grands hommes qui sont, dans l'ordre, le savant Johnson qu'il immortalisera dans une biographie magistrale, le héros corse Paoli, et Boswell lui-même. Jamais avare de détails, à l'affût des moindres gestes et des moindres mots de ces trois éminents personnages, Boswell accomplit le tour de force d'élever des cancans et des papotages à la dignité des *Vies* de Plutarque. Stendhal eût passionnément aimé ces documents sans fard sur la nature humaine. Les *Papiers* de Boswell rejoignent ainsi le *Journal* de Pepys et la *Vie de Henry Brulard*, ces très rares œuvres où l'auteur a réussi le pari de n'écrire que pour soi sa vie et son portrait sans rien cacher de ses défauts, ni surtout de ses qualités.

HENRY AMER

***

LES ARTS

MAI 1959

Tant convoité ou désiré, le Salon de Mai est indéniablement le seul (une visite à côté, prix Marzotto 58 ou aux Vikings, rassure : conformisme unitaire ou disparités sont ailleurs). Les « élus » ne tirent aucune gloire de l'admission. Grande toile ou non, œuvre grande ou modeste, chacun, dès l'admission, serait le seul juge. Et de la *confrontation*, maintenant impitoyable, que résulte-t-il ? Et pourquoi ce salon n'est-il pas aimé par la critique, du moins celle qui paraît dans les journaux (la palme revient une fois encore à Claude Roger-Marx) ? Pourquoi est-i tant surveillé ? *Aimé*. Le vernissage fut un succès ; on se pressait dans toutes les salles. Unique salon de (et dans) l'année, d'autant plus significatif — après l'échec du « Salon d'Octobre » (au temps où l'on devait lutter contre « l'abstraction froide », envahissante, anachronique) ; après le vieillissement des Surindépendants, toujours sympathique, ce salon-là, par l'esprit disons « libertin » qui préside à la parution, au groupement des œuvres.

L'un des drames de la peinture, aujourd'hui : elle se veut « intelligente » (ou intelligence), dans l'absence momentanée de critique, et sous l'effet, l'action des spéculations marchandes. Il n'y aurait place que pour la peinture ? Nous en doutons :

depuis plusieurs années la sculpture n'est plus traitée en parent pauvre. Elle prend un remarquable essor, mais elle étouffe, dans le Salon de Mai. Ce qui console, c'est l'opposition d'une technique à l'autre ; et aussi la mise en question du peintre trop satisfait de lui, tenant au grand format, assuré que le spectateur peut tout « gober ». Attention ! L'inculture du peintre généralement est manifeste (on songe à l'âge d'or : poètes — peintres ou artistes, au temps d'Apollinaire). Maintenant le peintre est tellement soucieux de lui, de ses techniques, qu'il ne voit plus rien, ou peu de choses. Pouah ! pour les confrères (entendez le peintre parler de ses voisins). Les écrivains ? écritureurs pour la barbouille, pensent-ils, les peintres, assurés d'eux.

Dangereusement, l'art sans titre se développe et milite dans l'a-conceptuel, qui, en fait, trahit le moindre effort. *Nommer* devenant difficile, et besogne impensable, on mécanise, on chiffre les toiles.

Ce travers correspond à la *crise d'une génération* maintenant habituée au pouvoir et aux honneurs. De la pauvreté au succès (d'argent), l'évolution conduit à un sens trompeur. Spéculations : la peinture devient bourse.

A l'écart de ce jeu, le Salon de Mai représente une entreprise louable. Fait curieux, les peintres arrivés ne tiennent pas à la confrontation (pour des raisons de « doctrine », de diplomatie). On le regrette, pour eux ; la pauvreté, par voisinage réciproque, a du bon. Elle classe, hors des cotes. Et ce classement-là, d'une année à l'autre, a grande importance.

Ce Salon *tient*, en dépit de son âge (quinze ans) ! et des modes de choix ou de placement. Il stimule (même ceux qui estiment être « placés » dans l'enfer : mais que n'accusent-ils leurs produits). Il aiguillonne, non par une fausse et vaine unité de « sillon », mais en opposant, en *plaçant*. On devine, on sent les interactions, les communautés. Déroute figurative (Desnoyer, cependant au centre), abstraite sablée (Poliakoff, qui se répète), abstraite froide, dans la carrosserie ou les zébrures ; lyrico-effusionniste (Loubchansky), sous-héraclitéenne (Degottex). A l'avantage du Salon : pas de tacherie (il est vrai qu'elle prolifère, sur la couverture des magazines). Péché, ou condamnation, pour et par le peintre : la grande toile manquée (Messagier).

Entre le pour et le contre (nous en viendrons aux bonnes choses !), un autre drame : l'impression de qualité prévaut, dans ce salon, dans les trois domaines : peinture (surtout elle), sculpture (trop à l'étroit, nous l'avons dit — pourquoi ne pas utiliser « l'entrée » du salon), gravure (trop limitée — on regrette l'absence de La Bourdonnaye, qui fut cependant invité ; l'un des meilleurs graveurs, peut-être le seul, qui sait manier la couleur dans les petits et excellents formats). Drame : *l'art de peindre* a ses tenants, de plus en plus résolus (mais qui pensent

être « tout l'art », et poser, résoudre les problèmes), satisfaits d'eux — on le regrette. La crise qui affecte aujourd'hui une génération (disons celle de Bazaine, ou des « grands peintres » dans les « grandes galeries ») est celle de l'auto-imitation, en fin de style, de la production surveillée. On se cherche, pour en revenir aux mots quasi ignobles, entre abstraction et figuration. Un peintre (il est vrai qu'il a pour compagnon, dans l'histoire de l'époque : Lapicque, Chastel) a eu et a le courage de rompre, de chercher, *entre* figure et abstraction : Pignon. D'étonnants progrès, sans doute par la vérité du combat — et il est inlassablement mené, depuis de longues années. Enfin la peinture n'est plus à bout de ressources et d'invention, à l'aise dans l'auto-style coté et reconnaissable.

Le style dans lequel on a réussi, par lequel on donne des preuves de modernité et d'intelligence (non d'acuité) : drame, danger. La confusion en résulte ; la monotonie, ensuite. Et le plus intelligent des arts, ou réputé tel, risque, par tant de prudences, de devenir niais. D'autant plus que l'on vit à l'écart, dans le jeu d'une galerie, sans admettre, sans oser les confrontations. Second drame : bourse, cote ; ne pas y toucher. Elle s'effondre ? Manœuvres. La peinture « montée » fait donc illusion.

Drame encore : ce qui guette la peinture, ce danger : former, ne pas former, semble dû à un parti pris « d'intelligence », pour le moins curieux. La peinture qui se développe sous couvert de modernité plus ou moins à rebours est masque. Voici le peintre devenu savant, ou jouant à l'universitaire d'atelier en fonction ? Jamais le peintre ne fut aussi solitaire (d'abord, il supporte mal la critique), et satisfait, analphabète, ne pouvant séduire — on le voit assez chez Mathieu, l'anti-peintre, qui ne figure pas dans ce salon, — par le maintien et le masque d'orgueil. Le peintre jadis était sage ; le voici prôneur, dans une peinture système-du-monde qui crève d'ambition.

En peinture, toujours elle, les « expériences » visuelles, mais secondes, se font par imitation. Chacun se sait, se veut tribun moderne, habitué, par l'amalgame, à tous les maniements. (On le voit assez à l'étranger, où ne se développe pas le compotier post-cubiste, mais une symbiose de bazar, qui accole Dufy-Matisse-Braque).

Sur quelle expérience, et d'abord du percept, se fonde l'exigence ? Les réseaux du réel, de moins en moins utilisés par la peinture floue, en état de crise, ou post- impressionniste, lyrico-abstraite, seraient-ils indignes de l'investigation ?

La peinture souveraine se développe « à l'inculte ». Il ne suffit pas de voir les œuvres passées. *L'art change le réel* ; encore devons-nous être assuré que les mutations ne se produisent pas par jeu, en affectant une manière. En quelque sorte, la peinture a peur d'être *physique* et de former.

La peinture qui ne forme plus, qui ne se veut pas image, serait tentée par cette labilité, comme fond ! ayant pour élément formateur, en avant du fond ou en lui, le signe. Que devient-il, chez Degottex ? Toile nue, rien ; sans rien d'autre que l'intention (et bien entendu le procès *a priori* du spectateur ou de la critique : « mais vous ne savez pas voir »).

L'autre voit, fort nettement, et forme. Tracer, voir : besogne indigne du « philosophe »-peintre, savant en araméen (et pourquoi pas ?), inculte en peinture ? La peinture formatrice (Pignon, *Coqs au combat*) poursuit opiniâtrement, et gagne. Ce que nous remarquons, c'est l'évolution constructive d'un artiste, en son œuvre. Non les velléités ; non l'excellence dans les « preuves » données, d'auto-imitation.

Crise de l'abstraction, évidente ; crise de l'image, nous y reviendrons (mais quel renouvellement, dans la salle « surréaliste », en dehors de l'école) ; crise de la figuration (Desnoyer), du mimétisme à retardement (Guiette). Éclats, ou valeurs : par ceux qui savent former, sans intention d'école.

Parmi les « jeunes peintres », entre trente et quarante ans, l'indépendance est manifeste. Leur salle, avant la sculpture, est sans doute l'une des plus belles. Aucune régression, malgré la « nudité » et le découvert, la complexité de la recherche. Bien au contraire ! il faut admettre la complexité comme formatrice, chez Dufour, Alechinsky ; et d'un autre ordre, chez Kijno, toujours en quête de signes et d'éléments ; Saby, parfait géologue, à la veille d'une autre époque ; Gastaud, assez rude.

Des très jeunes peintres (le Salon ne doit pas les oublier — mais nous les verrons bientôt, on le souhaite, lors d'une proche *Biennale* de Paris), que retenir de leur démarche ? Indécision ? L'action directe n'a pas leur faveur ; on se méfie du hasard. Opiniâtreté donc — à la suite ou non (chez Madeleine Grenier, Gilles Aillaud, qui n'exposent pas au Salon de Mai cette année).

Mai, fondé voici quinze ans ou plus, n'est ni à gauche ni à droite ; est, sans aucun doute, le seul salon qui sait surmonter l'antagonisme puéril (mais quelle guerre !), entre figuration et non-figuration. Les attardés (paysagistes ou nudicoles, il y en a toujours, aigris et monocordes dans le compotier, le pichet et le nu) diront que ce salon est abstrait ; les exclus ou non-admis, qu'il n'est pas complet ; les « politiques » (entendez, là, d'une main qui aimerait frapper, et n'a pour ressource que le journalisme dénigreur, à longueur d'années, et fort curieusement depuis 1945), diront qu'il est « communiste ». Réunir Picasso-Pignon-Auricoste serait péché, selon eux, les dénigreurs. Mais l'œuvre ?

Or Picasso est extraordinaire — peu importe la date (1950, pour *La Chèvre couchée*) ; Pignon, tout autant, et récent. Enfin s'amorce non le virage, mais le *distancement*. Contre la monotonie d'une partie de la génération déjà nommée s'érige l'art

en rupture, et procédant par recherche d'un style basé sur des éléments vrais, une mobilité inextricable due en partie aux ressources de l'observation et à l'intelligence du tracé.

Côté abstrait froid ou encore géométreur, l'accrochage est significatif : de la persistance (Herbin), de l'insistance (Dewasne), qui semble à bout de souffle, Deyrolle, éloigné de cette loge, se montre lui aussi en période de rupture, sympathique.

Côté figuratif : le criard Desnoyer, déjà nommé, ne peut faire oublier que le « maître sétois », si actif en province et légiférant-là, voudrait passer sans doute à Paris comme le champion de la bonne couleur franche, dans le sujet carte postale (port constellé bariolé, tellement qu'il devient Épinal). Despierre (« Les mouvements du jardin ») se laisse tenter par des formations aiguës qui rappellent Villon, mais sans la vivacité d'alors (1912 ou 1944). Il y a là, tout au moins, le mérite d'une recherche, et le désir de s'en sortir (des figurations convenues).

Les « surréalistes » évoluent de façon étonnante. Plus d'image (sauf une, hideuse, sirènes à seins-mascarades ; la femme ne dédaigne pas ses appas ; ensuite, montrés encore, passée l'accolade du regard, elle devient toute impuissante). Soyons sérieux. Cette peinture (Labisse, Matta, Bona...) pose de nouveaux problèmes, hors de l'égide. C'est-à-dire sans chef-d'école doctrinale. Voilà qui échappe au censeur, maintenant — la peinture d'aînés ou de plus jeunes, renonçant à mettre en pratique, à « illustrer ». Elle crée, cette peinture — on le voit, on le devine, dans le nouveau tournant pris par Bona.

Plus haut, une enclave : Zao Wou-ki (qui ne veut plus s'imiter, et trouve, hors du signe — où cependant il pourrait exceller). L'on accède à une salle déjà évoquée, où figure un très beau Bram Van Velde.

La sculpture, grande rivale (de la peinture), se cloître dans l'unique salle qui lui est réservée. Parmi les découvertes, l'accent est encore donné par de jeunes sculpteurs : Robert Muller, passé maître dans l'enchevêtrement des masses métalliques, Claude Mary (très beau plâtre, massif et sensible, par plans découpés, aériens — l'impression de flotter et de volute, de pan rabattu, est heureuse, sur le volume), César, qui cette fois domine les matériaux dont il se sert ; Hiquily, tenté par l'ordre, le contraste entre volume et gracile ; Poncet, qui affirme son indépendance, dans une voie difficile, après Arp.

Tentée de s'en prendre à l'art traditionnel, la *sculpture de métal*, qui maintenant prolifère et abonde, d'amalgames, soudés et mieux incorporés, prend une place de choix dans toutes les rencontres. Renouvelle-t-elle l'art des formes ? De toute façon elle manifeste une exigence sympathique. Les jeunes maîtres du chalumeau ont devant eux une longue carrière. Qu'ils manifestent une grande liberté dans le choix des éléments incorporés ou utilisés, peu importe ! ce qui compte, c'est la

forme. On ne peut reprocher aux tenants de la sculpture métallique un manque de volonté. Il reste à trouver une morphologie, une synthèse des formes, qui soit en accord avec cette virilité.

Peu de graveurs, tout au moins au sens traditionnel du terme. La gravure s'étiole — non chez Courtin, passé maître dans la sculpto-gravure, la naissance des volumes ou des reliefs ; non chez Roger Vieillard, à l'aise dans cette nature des mixtes qu'il domine. Puisqu'il y a tant de peintres graveurs, formons un souhait : qu'ils ne dédaignent pas le livre, ou le manuscrit (les textes seraient-ils devenus indignes des peintres ? Il est vrai que l'artiste arrivé lit peu et voit peu) ; que l'on songe à une rétrospective des livres illustrés durant cette période de quinze ans. L'accord sera de nouveau célébré, entre écrivains et artistes !

RENÉ DE SOLIER

CHEFS-D'ŒUVRE FRANÇAIS DES COLLECTIONS SUISSES : DE GÉRICAULT A MATISSE (Petit Palais).

EXPOSITION CLAUDE MONET (Galerie Durand-Ruel).

Ingres, Géricault, Delacroix, Corot, Courbet, Manet, Degas, Monet, Renoir, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat, Bonnard, Vuillard, Matisse, Rouault, Picasso et Braque sont les principaux personnages, les héros si l'on veut, d'une histoire aujourd'hui familière et comme classique, que l'on est forcément tenté de se re-raconter à soi-même, chaque fois que nous est présenté, venant d'Allemagne, des États-Unis, d'Angleterre, ou de quelque autre pays, un ensemble représentatif de leurs œuvres. Histoire que quant à moi je me raconte chaque fois de façon un peu différente.

L'ensemble aujourd'hui présenté vient de Suisse. L'importance de certaines collections helvètes, comme la collection Reinhart, la collection Bührle, la collection Möller, était bien connue. La richesse de ces collections, telle que la fait soupçonner l'exposition du Petit Palais, semble avoir été cependant une surprise pour Paris.

L'exposition ne nous mène pas seulement de Géricault à Matisse, mais d'Ingres (grâce aux dessins légués au Musée de Berne par le peintre Adolf von Stürler) à Léger et à Modigliani. Sur cette route, un sommet : Cézanne. Neuf toiles magistrales : *L'Estaque*, *La Dame à l'éventail*, *Auvers du côté du Val Harmé*, le *Portrait de Cézanne* (du Musée de Berne), *La Montagne Marseilleveyre avec l'île Maire*, *Le Garçon au gilet rouge*, *Le Château Noir*, les *Arbres et rochers du parc du Château Noir*, enfin le dernier tableau de Cézanne, *Le Cabanon de Jourdan*,

donnent une idée plénière et magnifiquement noble du cheminement de Cézanne entre 1878 et 1906. Et cependant, en cette halte admirative dans la petite salle où ont été rassemblés ces neuf Cézanne, je ne sais quel démon, me poussant aux comparaisons et aux épithètes, m'a fait ressentir le génie de Cézanne, non pas seulement comme un génie tourmenté, mais comme un génie sophistiqué et finalement maniéré. Ce me semble peu contestable. Cézanne ne se laisse jamais entraîner par le *motif*. C'est le motif qui, au contraire, est entraîné, de gré ou de force, et plutôt de force, vers les problèmes et les formules de Cézanne. Quelle différence avec Manet ! Manet, qui sait à la fois être si personnel et si divers. (Qu'on mesure, de l'*Allée au jardin de Rueil* au *Portrait de Mademoiselle Chabot en amazone*, et de *L'Évasion de Rochefort* aux *Roses et tulipes dans le vase au dragon*, les distances étonnantes qui séparent les diverses frontières de son vaste domaine !) Comparé à celui de Manet, l'art de Cézanne paraît entaché de restrictions et de raideur. Au fond, il me semble très semblable à celui de Cosimo Tura. Je repense aux formules de Berenson à propos de celui-ci : « La volonté de Tura est claire. C'est de poursuivre la définition de la substance avec une férocité quasi maniaque. L'artiste, dans son univers, ne souffre rien que de résistant, des corps durs à étreindre, d'une prise solide... Sa précision martèle les choses comme sur une enclume, sans rien qui amortisse la violence du coup. » Je ne veux point m'étendre sur ce rapprochement. Il m'a paru suggestif un instant. Je ne suis pas sûr que le caractère sophistiqué et le caractère maniéré de l'art de Cézanne soient *aujourd'hui* de notion courante. Les aventures postérieures de la peinture les a rendus presque imperceptibles. Et c'est pourquoi j'ai voulu les noter. Sophistiqué, maniéré, j'y insiste, ne sont point, dans mon esprit, le moins du monde des appellations péjoratives. Je crois qu'elles qualifient justement l'art de Cézanne, mais cet art n'en demeure pas moins à mes yeux l'un des plus impressionnants de toute l'histoire de la peinture, sa cohérence (si particulière soit-elle) nous introduisant dans l'un des plus hauts parmi les Univers Poétiques, celui des Structures Durables et du long regard sur le calme des dieux.

Le point le plus faible, à mon avis, dans cette exposition du Petit Palais, c'est le coin Renoir. La Suisse possède bien une collection réputée de Renoir : la collection Reinhart, mais celle-ci a été transformée en fondation, avec des règlements intransigeants, l'un d'eux interdisant tout prêt. Déplorons-le ; et, devant les Renoir ici exposés, reconnaissons franchement que Renoir est un peintre très irrégulier, qu'il étale bien souvent l'académisme compositif le plus déraisonnable (*Paysage d'Antibes*, *Au jardin du Luxembourg*), une mièvrerie à rendre jaloux Helleu (*La Petite Pêcheuse*), et une luxuriance de couleurs à

écœurer des perroquets. (Rien ne pouvait mieux mettre en valeur Berthe Morisot que son voisinage avec ces Renoir. Ce n'est pas elle qui voudrait nous charmer avec des réminiscences de Raphaël, de Rubens ou de Fragonard. Ce qu'elle doit à sa culture, à son maître Corot, à son beau-frère Manet, n'est plus chez elle que charme nostalgique et ne trouble nullement sa démarche. Elle va son propre chemin. Elle est elle-même, et elle sait l'être avec une discrétion qui est comme un semblant de timidité, mais qui est seulement féminité et élégance, et qui n'exclut ni la fermeté, ni la certitude, ni la promptitude, ni la plénitude.) N'oublions pas les grands moments de Renoir, son bonheur quand le luxe à décrire s'accorde de soi-même à celui de sa prodigieuse virtuosité (*La Loge*), et surtout les heures vastes et paradisiaques des nudités féminines... Mais ne perdons pas cette occasion suisse de nous demander si le prestige réel de Renoir ne tient pas statistiquement au grand nombre de ses peintures qui peuvent enchanter le mauvais goût d'un chacun.

Rien de tel chez Degas. *Madame Camus au piano* et la *Femme s'essuyant après le bain* ne sont peut-être pas de très grands Degas. Mais ce sont œuvres sans le moindre clin d'œil vers les quêteurs de vulgarités ; ce sont œuvres où le style est style et non point allusion, emprunt et surenchère ; ce sont œuvres vigoureuses et rigoureuses, et qui suffisent pour faire comprendre la noblesse artistique de Degas et la diversité de ses modes d'expression.

Rien de tel non plus chez Monet. Il n'est pas représenté de façon complète, loin de là, à l'exposition du Petit Palais. Mais, en passant de la fermeté d'exécution du *Portrait de Camille au petit chien* aux relâchements non moins opportuns et éloquents des *Iris jaunes au nuage rose*, on se sent respirer largement. C'est une belle chose à repenser que la liberté, la somptueuse liberté, d'un art souverain.

Il est généralement reconnu que Monet a été le grand novateur, qui a révélé l'intérêt pictural de la décoloration des choses par le grand jour, à une époque où la peinture ne connaissait, même dans les paysages de Corot ou de Manet, que les éclairages d'atelier, c'est-à-dire des éclairages artificieusement obtenus par le jeu de rideaux de serge, ou des éclairages analogues. Et cependant il plane autour du renom de Monet une atmosphère de suspicion. Peut-être certains pensent-ils qu'on ne peut être à la fois un novateur et un maître ? En tout cas, plus ou moins nettement, mais parfois fort nettement, on accuse Monet d'avoir poussé les conséquences de sa géniale découverte jusqu'au systématique et à l'absurde, de s'être cru autorisé à la banalité, voire à de monstrueuses vulgarités. Et, certes, je conçois que l'extrême banalité de certaines de ses mises en page, puis ses déliquescences aient pu dérouter. Mais il me semble qu'une rétrospective comme celle qu'offre aujourd'hui

la Galerie Durand-Ruel permet de mieux mesurer la taille décidément gigantesque de Monet, l'extraordinaire variété de ses thèmes, le mystérieux équilibre qu'il assure avec une sûreté presque magique — et défiant en tout cas le commentaire — entre le motif, l'exécution, la mise en page. Il ne craint ni le banal ni l'étrange. Mais l'étrange, chez lui, n'est jamais qu'occasionnel et approprié. Ainsi ses *Galettes*, qui nous acheminent vers Van Gogh, non certes vers le dramatisme de Van Gogh, mais du moins vers son *vibrato*. (Il y a précisément à l'exposition du Petit Palais un admirable Van Gogh, une *Branche de marronnier en fleurs*, qui est tout à fait dans la ligne poétique de Monet.) Je conçois le nez qu'ont pu faire hier les fervents du « moderne en art » devant une toile comme *L'Intrados de la Manne-Porte* ; mais il me semble qu'aujourd'hui ce premier réflexe peut et doit être surmonté. Il n'est guère de toile de Monet qui, resituée dans l'ensemble de son œuvre depuis le grand *Portrait de Camille* salué dès 1866 par Thoré jusqu'aux *Nymphéas* en passant par les sous-bois (comme *La Chasse* de 1876), les vues de la gare Saint-Lazare (comme *Le Pont de l'Europe* du Musée Marmottan) et les cathédrales (comme *La Cathédrale de Rouen*), ne prenne un sens, et qui ne puisse enchanter par ce qui naguère a pu paraître banalité, vulgarité — car ici et ainsi elles apparaissent décidément d'espèce royale — et par ce que peut-être on n'y a pas vu jusqu'à présent : un miracle d'équilibre et de liberté.

BERNE-JOFFROY

JACQUES VILLON, Peintre graveur (Bibliothèque Nationale).

Gravée ou peinte, l'œuvre de Jacques Villon n'a jamais démenti le rythme régulier de son développement, ni ralenti son avance dans l'organisation et la réalisation d'une expérience rationnelle. Jacques Villon fut toujours un phénomène d'ordre, même si cet ordre imposé — comme dans « l'homme dessinant », toile isolée parmi les gravures — à la matière picturale, provoque en elle une chaleur interne, un lyrisme retenu qui va au devant du lyrisme inverse, tourné vers l'extérieur, d'un De Staël.

Cette volonté d'ordre se traduit avant tout par un souci de mise en place dans le temps comme dans l'espace. Chacune des gravures — que le centre-sujet soit morcelé dans l'espace clos ou qu'il s'y creuse et intériorise — exige une fixation centrale. L'ensemble requiert une attention mobile qui, au terme d'un voyage d'œuvre en œuvre, accueille en soi l'effort d'élargissement architectonique de la profondeur qui en est la synthèse abstraite. Aussi bien, cette masse de 150 gravures se compose par séries, se construit par vagues ; une inébranlable volonté

créatrice reflue vers ses points antérieurs d'arrivée pour en repartir plus forte et plus dépouillée. La contention des « deux vases » reprend la formulation rigide de « l'homme lisant », répond sans défaillance à la réussite déjà complète de « la lutte » ou des « 3 ordres ». Les burins serrés de 1941 et 1942 approfondissent les pointes sèches à larges traits de 1913. « Chevreuse » de 1935 s'inscrit dans l'espace, tel un paysage du château noir, continue « les haleurs », si proches, au seuil du cubisme, du Cézanne baroque des « baigneurs ». Sous le réseau serré d'une écriture quasi didactique en sa perfection et sa maturité, mais toujours attentive et soumise aux besoins d'une activité incessante, les mailles d'ombre et de lumière tantôt se dilatent — dans les pointes sèches de 1913 et les portraits de 1928 — à la façon du Rembrandt le plus direct, tantôt se referment sur le bloc aveugle du « Baudelaire » ; la « Tête d'homme » de 1920, le « grand dessinateur assis » retrouvent, dans la rigueur, la tension colorée des auto-portraits de Kokoschka ; « le savant » de 1924, le « globe céleste » s'enlisent dans le crépuscule sans dimensions que Redon réclamait au noir sans profondeur de la lithographie.

C'est dire qu'il n'est pas d'œuvre plus diverse, à condition de considérer la création artistique comme la recherche de l'un à travers le multiple. La technique de la gravure participe le plus étroitement à l'effort de création. Elle lui reste en partie extérieure du fait des multiples contraintes et obstacles qu'elle comporte et que peut seule fertiliser une certaine rigueur d'exécution. La nature de Jacques Villon le retient de tout exhibitionnisme ou jeu technique. Il semble même que ces contraintes, ces lois internes de la gravure se soient merveilleusement adaptées à la complexion même de son être spirituel et l'aient le plus librement fécondé. Se consentir des limites, n'éluder aucune des résistances d'un fonds technique exigeant, c'est travailler avec le temps, se gagner une force qui, pour ceux qui recherchent la dextérité dans une liberté inconditionnée, s'avère dévorante. La recherche de Jacques Villon subit une seule évidence qui est son œuvre. Aussi le phénomène créateur, jamais en avance ni en retard sur la forme qui lui est due, procède-t-il, en lui et hors de lui, d'une activité essentiellement constructrice.

JEAN REVOL

*
* *

DE TOUT UN PEU

PAULE DELSOL : *Pourquoi j'aime Nine* (Julliard).

Les qualités et les défauts de ce court roman sont à ce point délimités qu'il serait facile d'évoquer les uns en négligeant les autres, de décrier le récit ou de le vanter, selon son humeur du jour, et ceci sans partialité. Oublions les défauts, le décor, les mille petits détails millésimés et déjà démodés imputables à une trop fervente lecture de Sagan et consorts, pour ne parler que de Nine, qui est une singulière figure de femme, et singulièrement attachante. Nine, voleuse, immorale et sans scrupules, Nine sans cœur, mais démunie, la misérable petite Nine est de ces êtres qui vous attirent d'autant plus qu'ils n'ont justement rien d'aimable. Mystère de l'amitié : pourquoi faut-il que nous jetions notre dévolu sur les moins fidèles, les plus cruels ? Paule Delsol a longuement et finement analysé ce pourquoi. Seule sa conclusion nous semble discutable. Ce n'est point pour la mépriser qu'on aime Nine, mais pour des raisons plus secrètes, plus hautes.

JEAN FORTON

CHRISTIAN-YVE : *A Tombeaux ouverts* (Julliard).

L'auteur a parié, et il a gagné son pari. *A Tombeaux ouverts* nous démontre en cent cinquante pages qu'il n'est point besoin de savoir écrire pour écrire, ni d'avoir quelque chose à dire pour composer un livre. Démonstration par l'absurde, sans doute, mais au fond réjouissante. Les lignes s'ajoutent aux lignes et forment des pages : la recette est facile à retenir. Le « prière d'insérer » ne nous confie pas si Christian-Yve sua sang et eau ou tout au contraire chanta décontracté, mais cela importe peu. Son livre est là, miraculeusement vide comme une copie blanche. Nous lui décernons le zéro absolu.

J. F.

ARP (Galerie Denise René).

Génie tactile, de l'indistinction (*Figure sans nom*, bronze, 1957), et des poussées par « aiguilles » : on devine Arp méditatif, relief, élément de relief en main, à bout de doigt, sur le puzzle à former. Gravures, dessins nets (dont l'étrange *Dessin à la suite des papiers déchirés*, 1950), en valeur de non-nomination encore, arrêtée avant que « la forme » ne naisse : silhouette.

Ces profils-volumes, parfaitement massés, et tenus dans l'aire, dénotent une sensibilité tactile qui doit confiner à la manie : aux répulsions de contact. Mettre la main à la pâte,

ne plus s'en tenir au poli, miroir du lisse (et reflet malgré lui de l'entour, peut-être domestique, ou quelconque) ; sculpture-reflet : Arp nous doit de créer encore les formes qui ne s'imitent pas, hors de l'oblong et du phallique, pointe de sein. Hors d'une morphologie désormais évidente. Sur des volumes lisses, parfaits du galbe, Arp déplace un *nombril*-cactée, négatif s'inversant en positif.

Que la forme devienne épineuse, et trouée, hors du gonflement lacté, et organique ! Bienheureux « berger des nuages ». Aurait-il pour contraire le tortil ?

RENÉ DE SOLIER

GOTTLIEB (à la Galerie Rive droite).

Un ensemble qui permet, bien à propos, de mieux comprendre un des artistes les plus marquants de la peinture d'avant-garde américaine présentée il y a peu de temps au Musée d'Art Moderne.

La clarté monumentale, la simplicité des formes évidentes et nettement contrastées, le dynamisme violent mais sans excès d'un éclatement opposé à des formes géométriques statiques, des fonds souvent unis, des couleurs franches montrent l'attachement de Gottlieb à la tradition ; ce qui le sépare des autres représentants de l'École de New York. Il n'a pas l'instinct fougueux, passionné et irrationnel d'un Pollock dont la démarche plus libératrice a trouvé assurément plus d'écho auprès des peintres européens.

CH. GŒRG

TAPIÈS (à la Galerie Stadler).

Tapiès est en contact immédiat avec une réalité concrète dont la chaude et âpre présence est singulièrement attachante. Ces grands espaces déserts, à peine sillonnés de rides, noirs, blancs ou de couleurs terreuses, souples comme des peaux de bêtes, aux textures de sable, de goudron ou de plâtre témoignent de l'immanence du néant, de la mort. Mais, grâce à la puissance de la matière et à l'austérité de la couleur, Tapiès, à la fois sensuel et ascète, introduit au sein même de ce vide une plénitude religieuse.

CH. G.

DOMINIK (à la Galerie Lambert).

Les peintres de la jeune génération qui s'attachent à représenter des réalités cosmiques n'échappent pas quelquefois au danger de tomber dans l'anecdote. L'une ou l'autre des allusions de Dominik à des éclatements sidéraux ou à quelque comète

projetée dans l'espace aurait un peu trop tendance à faire illustration de science-fiction. Défaut minime d'ailleurs dans cet ensemble de toiles hautes en couleurs et d'un expressionnisme dynamique.

CH. G.

SUZANNE RODILLON (Galerie Bretau).

C'est une peinture en action. Elle vous frappe par son dynamisme et sa franchise. Si cette franchise peut sembler parfois un peu brutale, c'est dans la mesure où le peintre veut surgir de ses tiraillements, se rassembler et constituer avec les éléments informels dont il use une figure vivante. On sent là un respect du métier, un travail tenace. Crainte et plaisir, interrogations et réponses se mêlent en un jeu d'alternances qui donne à la toile une fougueuse respiration. C'est ainsi que Suzanne Rodillon, un peu éparse dans ses œuvres anciennes, mais servie par des qualités plastiques incontestables, parvient à une cohérence et à une fermeté où s'exprime un vrai tempérament.

JANINE BÉRAUD

ROBERT TATIN (Galerie A. G.).

La peinture de Robert Tatin est une chose plus sérieuse qu'il ne paraît d'abord, tant le peintre se soucie peu d'en accuser le poids spécifique et la densité. Tatin est un peintre naïf en cela qu'il vit sa peinture, par consentement réflexe. Une force agit et poursuit son effort au-delà de la volonté. Mais son œuvre connaît trop d'échanges spontanés avec le réel pour s'isoler dans une autonomie dangereuse ; elle participe d'un instinct trop sûr de donner au rêve et au jeu un poids équivalent de substance pour être gratuite. La représentation y importe peu ; elle se construit d'elle-même selon une prolifération de formes-signes qui, si elles se réfèrent toujours — et très positivement — à l'homme et au monde, n'en substituent pas moins, au milieu naturel, un monde ésotérique. En même temps une multitude de fragments d'inégale densité reconstruisent le tableau comme un organisme plastique. D'où l'ambivalence de la plupart des toiles, le glissement d'un monde poétique vers un monde matériel. Une corrélation occulte s'établit entre l'esprit ésotérique de la couleur et son contenu plastique. Des formes naissent, minutieuses, de la matière ; mais celle-ci recèle et déborde une telle prolifération de formes impromptu qu'une exégèse en est parfaitement inutile. Par la grâce d'une sorte d'omniscience naïve, Tatin sait recevoir en lui certain automatisme qui lui-même reçoit l'esprit.

J. R.

*
* *

LES REVUES, LES JOURNAUX

SECONDE NAISSANCE DE HOLDERLIN

Voici le début d'une étude de Philippe Jaccottet sur Hölderlin (LETTRES D'OCCIDENT) :

Rilke écrit dans un texte intitulé *Sur le jeune Poète* : « Qui lit les premières lettres de Kleist ne laissera pas (dans la mesure où il saisit le sens de cette apparition qui s'illumine à des lueurs d'orage) d'accorder de l'importance au passage où il est question de la voûte d'une certaine porte, à Wurzbourg — une des toutes premières impressions qui, d'un tact léger, mettent la génialité déjà en éveil sur la voie du monde extérieur. Tout lecteur réfléchi de Stifter (pour prendre un second exemple) pourrait supposer à part soi que ce conteur poète a vu sa vocation intérieure devenir inéluctable dans l'instant où il tentait — au cours d'une inoubliable journée — de rapprocher à l'aide d'une longue-vue un coin de paysage fort éloigné et où brusquement, dans un bouleversement total de sa vision, il *ressentit* une fuite d'espaces, de nuages, d'objets, et un effroi si fécond qu'à cette minute même son âme béante de surprise accueillit l'univers, telle Danaé l'épanchement de Zeus. » Cette première apparition de la poésie, et aussi bien le premier accent d'une voix personnelle à l'intérieur d'une œuvre encore très perméable, c'est ce que j'ai voulu retrouver, comme une seconde naissance, dans les premiers écrits de Hölderlin, avant même qu'il eût produit une seule œuvre vraiment accomplie.

Et en voici la conclusion :

Hölderlin amoureux de la lumière a vu la forme qu'elle prenait dans le monde de l'homme, ce feu frais dans les herbes, ce feu brûlant sur le ciel, ces passages éblouissants à quoi, finalement, peuvent admirablement s'assimiler ses propres poèmes.

Ici, la poésie surgit donc au moment où le monde extérieur est reconnu comme le miroir de ce qu'il y a en nous de plus caché et de plus personnel, *le révélateur d'une réalité invisible* :

Laisse-moi cependant que j'erre
Et cueille des baies sauvages
Afin qu'au long des sentiers s'apaise,
O Terre, cet amour que j'ai pour toi...

L'étrange alliance, dès lors, entre le monde et le poète ! On mesure la croissante vérité d'une poésie à cette découverte

qu'elle fait peu à peu, plus ou moins lentement selon les esprits et les destins, de son domaine propre. Hölderlin adolescent n'a pas encore pris conscience de ce qu'il est, mais ce qu'il est existe déjà en germe, mêlé aux ingérences d'autrui ; peu à peu ces ingérences vont se détacher de lui comme des bandelettes protectrices et, tandis que le cercle de ses pensées ira s'étrécissant et s'approfondissant, ses yeux s'ouvriront avec une avidité de plus en plus grande sur le monde qu'il peut voir. Ce monde, on ne pourra plus le séparer de lui : il sent que les fleuves, les jardins, les montagnes, la forêt et la mer l'aident à se fortifier lui-même, et il les regarde d'autant mieux que leur secours se fait plus nécessaire. L'amour de Hölderlin pour la terre, c'est un amour pour le secret qu'il devine en elle, et si le monde, à tel instant privilégié, lui donne ce vertige où la poésie s'alimente, s'il le lui a donné dès l'enfance et jusque dans la maturité (« Les Alpes... continuent à m'emplir de stupeur... » écrira-t-il à Landauer en 1801), c'est qu'il a eu le sentiment, conscient ou non, de toucher là à une relation essentielle, peut-être illusoire, mais illuminante, entre le dedans et le dehors.

***

TROIS MORTS

Du Journal d'un Biologiste, *d'Albert Delaunay* (TABLE RONDE, *mai*) :

Le 24 janvier 1848, alors que la nuit tombe, Horace Wells s'allonge, nu, sur un lit de camp. Il veut mourir. Il songe à Sénèque qui s'est ouvert les veines. Quelles veines ? Celles du poignet lui semblent bien petites. Avec la grosse artère qui bat au pli de l'aine, le résultat devrait être plus certain. Il cherche une lame, essaie d'entamer la peau de la cuisse. La douleur retire sa main... Pourtant, il faut mourir... Une idée l'illumine soudain : il fera l'incision sous anesthésie. Il va chercher du chloroforme, en imbibe un mouchoir, se recouche. De sa main gauche, il tient le mouchoir fortement serré sur sa bouche et respire fortement. Sa main droite dirige le rasoir. Au moment où il sent qu'il plonge dans l'inconscience, d'un dernier réflexe il tranche la chair. L'artère fémorale, cette fois, est atteinte. Le sang jaillit. Horace Wells va mourir.

Vingt ans plus tard, un homme lit son journal ; soudain, un titre attire son regard. Ce titre attribue à un autre ce que l'homme croyait être sa propriété, sa découverte. L'homme est couché, malade. La fureur lui rend des forces. Il se dresse. Il va aller à New York, il attaquera le journal, il rétablira ses droits. Malgré les supplications de ceux qui l'entourent, il se lève, gagne une station de cabriolets, loue un véhicule, prend

les rênes. Les passants voient avec stupeur un attelage dément passer devant eux. Mais le conducteur cingle de coups de fouet la croupe du cheval. L'équipage entre en trombe dans Central Park. Un grand bassin se présente à lui. Un heurt violent se produit. L'homme est projeté dans la vase jusqu'au cou. Des policiers le sauvent et le conduisent à l'hôpital, mais il meurt sans avoir repris connaissance. Cet homme s'appelait Morton.

En 1873, la porte d'un asile s'ouvre pour l'admission d'un vieillard en état de prostration profonde. Le lendemain matin, le Dr Mac Lean, médecin-chef de l'établissement, vient le voir et s'écrie : « Comment est-ce possible, ai-je bien devant moi le Dr Charles Thomas Jackson ? » C'était pourtant vrai. Le malade, sans avoir repris un seul jour sa raison, devait mourir sept ans plus tard...

Wells, Morton, Jackson étaient trois amis qui décidèrent, dans leur jeunesse, de vaincre la douleur. Ils luttèrent ensemble pendant des années et des années contre la routine médicale d'abord, puis contre la morale et la religion révoltées. Cependant ils avaient découvert entre temps le protoxyde d'azote et le chloroforme. Vint le jour où leur victoire fut assurée, et l'anesthésie se répandit dans le monde. C'est alors qu'ils se haïrent et s'entre-déchirèrent pour des questions de priorité. On a lu leur mort.

***

NATURA PICTRIX

De Roger Caillois, dans le premier numéro des excellents CAHIERS DU MUSÉE DE POCHE :

Dès l'antiquité, les hommes se sont ingéniés à interpréter les taches et les veines des pierres, à y reconnaître des animaux, des personnages, des paysages, des scènes entières. Pline l'Ancien (*Hist. Nat.*, XXXVII, 3) rapporte que Pyrrhus possédait une agate représentant, *sans intervention de l'art*, Apollon, la lyre à la main, accompagné des neuf Muses, chacune avec ses attributs respectifs. On discuta pendant des siècles sur la mystérieuse agate ; du XIIIe au XVIIe siècle, il existe une véritable passion chez certains amateurs d'art ou de singularités pour ces tableaux que la nature semble avoir enfermés au sein des agates, des marbres, des jaspes et des porphyres.

Aucun artiste du moins, tel plus tard Marcel Duchamp pour les objets fabriqués, n'a eu l'idée, à vrai dire discutable, de les promouvoir au rang d'œuvre d'art personnelle par la grâce de son choix, qui changerait leur essence et leur destination, par

le seul fait qu'il invite le spectateur à apprécier la plus triviale apparence selon des normes nouvelles. L'audace de Duchamp signifie que l'essentiel réside dans la responsabilité prise par l'artiste en apposant sa signature sur n'importe quel objet qu'il a ou qu'il n'a pas exécuté, mais qu'il s'approprie souverainement en le donnant à voir comme œuvre capable de provoquer, au même titre que le tableau d'un maître, l'émotion artistique.

Marcel Duchamp n'est pas le premier à s'être engagé dans cette voie. Au XIX^e siècle, en Chine, il est arrivé que des artistes, au lieu de peindre, se contentent de découper des plaques de marbre, de les encadrer, de leur donner un titre, de les signer et de les proposer ainsi au public, comme s'il s'agissait de véritables tableaux. Je possède l'une d'elles où le « peintre » a simplement gravé, outre son cachet, son nom, Chao San, et un titre : *L'indépendance du héros*. J'aperçois ici deux innovations qui contrastent nettement avec le goût de l'Occident pour les pierres imagées : la première, la signature ; la seconde, le fait que, cette fois, c'est l'harmonie des formes ou des teintes qui est recherchée, plutôt qu'une ressemblance merveilleuse et fortuite avec telle ou telle image ou scène particulière fournie par la nature ou par l'histoire. Certes, en Chine, la pratique de la calligraphie décorative avait accoutumé depuis longtemps les yeux à estimer les vertus d'un art qu'on appellerait aujourd'hui non figuratif. Non que les pierres chinoises répondent tout à fait à la définition de celui-ci. Le titre leur impose un sujet, mais il est fort clair que la représentation demeure tout à fait allusive, c'est-à-dire que la correspondance s'avère beaucoup plus affective ou abstraite que morphologique.

A l'heure actuelle, en Occident, les peintres, après s'être dégagés de tout sujet, s'attachent à détruire les formes usuelles. Ils s'efforcent le plus possible de s'éloigner du répertoire des figures que la perception du monde des solides a rendues familières à l'homme. D'où ces stries, ces fondus, ces taches, ces marbrures, beaucoup plus proches de la structure fine de la matière telle que la révèlent les instruments de précision (microscopes, spectroscopes, etc.), que de la vision commune. Tel tableau ressemble alors à une coupe biologique, moelle de sureau aplatie entre deux lamelles de verre et agrandie par l'objectif, ou palpe d'insecte, ou flamme décomposée, ou argent incandescent, toute image que la technique donne aujourd'hui de la matière, dès qu'elle réussit à en faire apercevoir l'architecture intime. C'est au point qu'un profane risquerait de se trouver embarrassé si on lui demandait de distinguer entre de bonnes reproductions en couleurs de tableaux contemporains des dernières écoles et des photographies scientifiques, ou même industrielles, telles qu'on les trouve en grand nombre dans les publications spécialisées.

Athanase Kircher, panégyriste enthousiaste du *Monde souter-*

rain, explique que la nature est géomètre, astronome, peintre enfin, reproduisant mieux qu'un artiste ne pourrait faire polygones, astres, sites et visages. Il en propose plus de preuves — hélas, toutes contestables — qu'on ne lui en demande. Mais il ne pense qu'à la peinture figurative. Sur ce terrain, peut-être devrait-on le contredire. Au contraire, pour la peinture non figurative, quand les artistes poursuivent la représentation de l'élémentaire absolu, au-delà du formel et du distinct, peu importe qu'ils s'inspirent ou non des planches en couleurs des ouvrages savants, ils ont beau nous présenter les natures mortes qui, souvent sans qu'ils en aient conscience, correspondent le mieux (parfois à s'y méprendre) à l'image que pour la première fois leur temps parvient à se faire de la chaîne et de la trame ultimes de la matière, il semble bien qu'en ce domaine inédit la nature leur ait ouvert la voie. Dans les vitrifications immémoriales du profond laboratoire des laves, je ne sais quelle somnambulique sûreté précède la noble et titubante hardiesse des peintres. La grandeur de l'homme fut toujours d'être faillible et de créer à tâtons.

***

LE SOTTISIER

Jean Marcenac écrit dans les LETTRES FRANÇAISES *(5 mars 1959) sous le titre :*
La Preuve par Saint-Denis :

Samedi, Elsa Triolet et Aragon seront les hôtes de Saint-Denis. Ils visiteront la bibliothèque, déposeront une gerbe devant la plaque apposée sur la maison natale de Paul Éluard, signeront leurs livres à la mairie à la fin de l'après-midi, et le soir, au théâtre, s'adresseront au public dionysien et de la banlieue nord.

L'entreprise vise au-delà de sa réussite et se veut inaugurale.

Elsa Triolet et Aragon à Saint-Denis, c'est un pas, dans cette France inquiète d'aujourd'hui, vers la seule chose au monde qui puisse sauver, du désespoir, du désastre et de la honte l'intelligence française.

***

DIVERS

Les LIVRETS DU MANDARIN en sont à leur cinquantième numéro. René-Louis Doyon n'a cessé de s'y exprimer en toute liberté, mais avec un grand souci d'érudition sur Molière (panacée universitaire, dit-il) et sur André Malraux, sur Marc Stéphane

et sur Jehan Rictus (qu'il n'aime guère, mais connaît mieux que personne), sur Villiers de l'Isle-Adam et sur Barbey d'Aurevilly (qu'il admire entre tous).

Les derniers LIVRETS apportent de curieuses révélations sur l'histoire et les origines des *Diaboliques*.

***

Sans injures ni tapage, mais suivant une patiente rigueur, DÉFENSE DE L'HOMME maintient avec Paul Rassinier, Émile Armand, P.-V. Berthier, Louis Dorlet et leurs camarades, les principes de l'individualisme anarchiste. DÉFENSE DE L'HOMME, qui a récemment publié un hommage à H.-D. Thoreau et à Stirner, est le seul journal français qui ait dénoncé l'empoisonnement du peuple japonais par l'opium chinois, l'affreuse misère des Peaux-Rouges, et bien d'autres ignominies.

***

Jean Grenier écrit dans PREUVES, *en conclusion d'une étude sur la peinture moderne :*

Entre deux abstraits, entre deux réalistes, entre deux naïfs, comment reconnaître l'authentique ? Celui qui a pris parti parce qu'il ne pouvait pas faire autrement et celui qui fait semblant ? Je suppose que l'amateur intelligent n'a pas de règles mais que cependant il a une méthode : il fait des comparaisons en partant des artistes en qui il a confiance, il voit mieux ensuite les lacunes et les faiblesses éventuelles des autres, il décèle leurs plagiats et finalement a moins de chances de se tromper. Autrement dit, rien ne remplace une longue fréquentation et des contacts personnels ; rien ne remplace le temps perdu avec une personne ou une chose que l'on ne se propose pas dès l'abord de « juger ». Rien n'expose plus à l'erreur que les concours. Et si les jugements collectifs sont nécessaires, mieux valent encore pour les arts les coteries et les chapelles qui, au moins, ont le mérite de la partialité et ne prétendent pas à l'universalité.

JEAN GUÉRIN

***

NOTE

Le texte de Henri Thomas, que nous publions sous le titre *Dans la Poussière*, est extrait d'un roman intitulé *La Dernière Année*, qui doit paraître prochainement.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

REMARQUES SUR L'HUMILITÉ

La plupart des écrivains n'ont été sauvés que par la moitié honteuse de leur génie. Benjamin Constant disait que l'art atteignait au but qu'il n'avait pas. On ne peut que vouloir ce qu'on est, et chacun voudrait être un autre. En voici quelques exemples.

Virgile, qui s'est pris pour Dieu le Père, était la Sainte Vierge. Il a le don des larmes. Il est de ceux que leur grâce exquise condamne à une longue blessure, comme si l'amour les perçait des mêmes flèches que la haine. Ils n'ont que la solitude pour y cacher la fumée de leur toit, pour y paître des nymphes, des bergers, des abeilles et des bœufs qui portent des lyres. Virgile a l'imagination rustique, mais il a un profil ambitieux qui regarde le Capitole et qu'enflamment la pourpre romaine, la majesté d'Auguste, le choc des armes et des dieux. Ce bucolique se veut épique et l'émule d'Homère; c'est sa tentation ; le goût de la force est sa faiblesse, et le bûcher de Didon éclaire le naufrage de l'*Énéide*.

Tout a péri de ce qu'a écrit Ronsard par ambition. Demeure ce qu'il a fait par amour et pour l'amour. Lorsqu'il ne force pas sa voix, elle est suave et pleine. S'il n'est blessé il a l'accent de la blessure; s'il imite, l'écho est si juste qu'on ne le distingue pas d'avec la note. Tel est le paradoxe du poète et sa grâce. Hélène de Surgère est la même personne qu'Hélène de Troie, elle a habité Ilion et Montmartre, elle n'a chéri Pâris et Ronsard que du bout des lèvres ou seulement des doigts ; elle a dansé le rigodon chez Ménélas, elle

a touché la lyre à Bourgueil, elle a sacrifié à Vénus sur l'autel de Jésus-Christ. Comment un songe peut-il n'être pas un mensonge ? Demandez-le à Cassandre et à Marie. Elles vivent encore de ce rêve-là.

La Rochefoucauld avait, comme tout le monde, manqué sa vie. Un homme d'épée ose-t-il avoir une plume ? Mais cette momie laisse son masque d'or dans les ténèbres de la pyramide. L'anatomie est toujours triste. Dès que l'on pense, on trahit l'âme. L'humeur, la fougue, l'étourderie se pétrifient en idées claires. On resserre les cheveux dans un casque et les mouvements dans un système. On nous réduit à cette amande qui est trop amère et qui abrège trop. Mais quelle volupté d'orgueil ne savoure-t-on pas dans une mortification si générale ! Il arrive que la vertu hautaine de son style console un duc d'être un auteur.

Molière fut-il content d'être Molière ? Il se croyait né pour la tragédie et il jouait Corneille pour se consoler de n'être que Molière. Mais, après tout, y a-t-il une autre source du rire que de n'être pas ce qu'on est ? Les Allemands laissaient quelques heures et une petite valise aux malheureux qu'ils chassaient de leur toit. J'ai quelquefois supposé qu'un auteur abondant, comme était Voltaire, eût dû choisir parmi tant de papier son billet d'immortalité. J'imagine aisément le tri. Voltaire eût fourré dans le sac de Mémoire sa *Henriade*, ses tragédies, ses histoires. Il eût négligé les contes qu'il avait brochés quand il était vieux et pour passer le temps. Il n'eût pas eu un regard pour ces feuilles d'un jour qu'on appelle les lettres. Ainsi ne lirions-nous plus rien de Voltaire. Courant après les ombres d'Homère ou de Racine, il eût oublié qu'il était Voltaire. Rarement un écrivain s'admire dans les miroirs où le considèrent les connaisseurs. Flaubert ne pardonna jamais au public de préférer aux grandes machines de Carthage et de saint Antoine cette petite Bovary qu'il avait suée. La Normandie n'était pas la patrie de son imagination, et pourtant qui ne met l'émailleur et le buccinateur au-dessous du peintre des bourgeois ? C'est dans cette prose de sarrau qu'il brille à présent. Peut-être qu'il n'a manqué à certains médiocres que le bonheur d'être contrariés dans leur goût. Art n'est point jeu. Tout

ce qui plaît a la couleur du sommeil. Ceux qui jouent de la flûte à l'ombre des grandes ardeurs ne savent pas que chaque moitié de l'alternative est morte et qu'on ne réussit qu'en dépit de soi-même. Qu'il est aisé de marcher quand on sait sa route ! il ne s'agit alors que d'avoir la veine heureuse et de bons souliers ; mais c'est au carrefour que Minerve nous attendait.

Le malheur de ceux que, trop vite, on appelle des maîtres, c'est qu'ils s'enfoncent, entourés du sourire de leurs esclaves, dans une nuit douce et sans obstacle. Saint-Simon n'eut jamais l'oreille du Roi. Il n'en obtint des audiences, et rares et dangereuses, que pour se justifier devant lui. Or, on ne retrace bien que les visages où s'est posée l'amitié. La haine est souvent punie de sottise. Il faut s'éprendre pour comprendre. On reproche aux satires, et non sans raison, leur manque de profondeur. Mais on peut déceler, sous l'humeur du langage et l'amertume d'une ambition rentrée, des mouvements de haine amoureuse. Saint-Simon, en dépit qu'il en eût, admirait son maître ; il s'échappe quelquefois en louanges qui coulent de source et dont on devine qu'elles lui font plaisir. En revanche, il ne fut point menacé de tomber dans la flatterie. Il avait trop peu reçu pour payer d'encens. Tant mieux. Car enfin, lorsque nous lisons que Louis XIII fut un héros parce que le père de Saint-Simon en fut le favori, nous craignons d'imaginer ce que fût devenu, dans cette bouche hyperbolique, l'hommage d'un courtisan, comblé, repu, voguant en pleine mer. La disgrâce l'inspirait mieux que les grâces. La justice est un effort ; la justesse en est la récompense, et c'est à quoi vise Saint-Simon lorsque au seuil des quelque cent pages où il va rassembler l'expérience qu'il eut d'un grand prince, il se promet et il nous promet d'être maître de soi, pur de passion et digne d'une vérité qui divise l'observation.

On s'avise bientôt qu'il y a beaucoup d'imbéciles ; on comprend tard que, pour régner sur certains lecteurs, il faut consentir à les imiter. Aussi n'est-on pas heureux d'être heureux. La volonté, dans Barrès, est si étrangère au génie que l'auteur veut faire croire tout ce dont l'homme doute. Comment la forteresse ne serait-elle pas vide ? Barrès, quand

il est mauvais, c'est-à-dire lorsqu'il tend au bien, n'est guère qu'un Vauban de carton.

Thalès disait qu'en baissant la tête on voit des étoiles dans l'eau, mais qu'en levant la tête on ne voit pas d'eau dans les étoiles.

On commence par le pétillement, puis on apprend à s'approcher de soi jusqu'à n'en plus supporter que les reproches, jusqu'à être percé de cette lame étroite qui est le glaive de la perfection. Une probité passionnée détruit enfin ce qui restait de nous. C'est ainsi que les pèlerins d'Emmaüs, en qui l'image du Seigneur était très belle, ne s'attendaient pas à la trouver à leurs côtés.

ROGER JUDRIN

SOUVENIR DE SUSANA SOCA

J'avais beaucoup entendu parler de Susana Soca avant de la connaître, par les uns avec enthousiasme, par d'autres avec quelque scepticisme. Quand je la connus, ce fut avec autant de surprise que si je n'avais pas été prévenu : cette sensibilité extrême, dont ce serait peu de dire qu'elle était à fleur de peau, et qui donnait à son allure et à tout son être une sorte de tressaillement permanent et comme vibratil ; un visage d'une grande et solennelle beauté, ravagée, non : dévastée, par de larges cernes bistres autour des yeux. Je veux dire que l'harmonie sévère de ce visage ne souffrait nullement d'une telle marque de lassitude et presque d'épuisement, mais qu'elle en était rendue plus ample, plus vide et plus pathétique. On ne pouvait douter que ce ne fût la trace que laisse, comme la brûlure sur le parchemin d'un abat-jour, à la surface d'une enveloppe frêle quelque intensité centrale, excessive, corrosive, refusant tout répit, n'étant même pas libre d'en consentir, et de cesser de consumer.

En outre, une pudeur, une délicatesse également rares, jointes à singulièrement plus de perspicacité que n'en laissait transparaître la dépense nerveuse où elle semblait s'exténuer. Elle était anormalement vulnérable et, en même temps, inaccessible : à la fois sans défense contre une grossière injure qu'elle eût dû raisonnablement ignorer, et préservée par son raffinement même de blessures louches, envenimées, mais que, sans doute, il ne faut pas moins de bassesse pour ressentir vivement que pour avoir envie de porter. Simplement, elle n'était pas atteinte par une vilenie qu'elle comprenait à peine. Souvent, elle préférait feindre d'être dupe pour ne pas avoir à condamner, par paresse peut-être, comme si de mépriser était pour elle une fatigue superflue.

Elle parlait précipitamment, avec une hâte qui tenait du vertige, parfois sans laisser placer un mot à son interlocuteur, mais jamais d'elle, et je ne pense pas qu'elle ait fait à personne la moindre confidence. Je crois qu'elle redoutait de voir clair en elle-même et, paraphrasant un mot célèbre, je dirai qu'elle ne s'admettait pas dans sa propre familiarité. Tremblante, craintive (infiniment craintive), mais têtue et capable de cette témérité qui fait brusquement affronter aux timides les risques les plus étranges. Prisonnière de plus de liens qu'elle n'en pouvait rompre, exempte de préjugés, mais sans révolte contre eux, elle les bravait tout à coup avec éclat en un point inattendu où elle se sentait plus forte ou plus libre. D'où la revue qu'elle créa, et dont elle me confia la rédaction ainsi qu'à Pierre David. Plus tard, Pierre Leyris et Sherban Sidéry partagèrent nos responsabilités. Mais jamais Susana Soca ne cessa de surveiller les sommaires avec une fermeté vigilante et avisée. *La Licorne* fut essentiellement, pleinement et véritablement *sa* revue. Elle eut trois numéros parisiens, puis Susana Soca, de retour à Montevideo, la continua en Uruguay.

Les textes qui y parurent témoignent de la sûreté de son jugement. Les auteurs de langue française qui y furent admis étaient, sans qu'on le sût toujours, ou se révélèrent bientôt, également dignes de la typographie somptueuse qui mesurait en quelque sorte le crédit que leur accordait, sans hésitation ni parcimonie, une jeune femme effrayée et farouche au point d'en être bouleversante.

Plusieurs poètes et prosateurs d'Amérique latine y furent traduits pour la première fois : ils comptent parmi les meilleurs. Des classiques espagnols ou anglais, souvent et depuis longtemps traduits, y furent mieux interprétés qu'auparavant et comme rajeunis par une version nouvelle qui éclairait leurs mérites les mieux dissimulés. Dans la bibliothèque des amateurs difficiles, les cahiers de *La Licorne* ont droit de figurer sur le même rayon que ceux de *Commerce* et de *Mesures*, tant par la qualité de la plupart des textes qu'ils rassemblent que par la préoccupation d'assurer de fructueux échanges entre cultures différentes.

Parmi ces textes, il en est de Susana Soca elle-même : des

poèmes et, destinées à présenter une lettre autobiographique de Sôr Juana Inès de la Cruz, quelques pages qui, malgré l'apparence, ne le sont peut-être pas moins. En tout cas, c'est là que je chercherais pour ma part les seuls aveux échappés à un être à la fois volubile et secret.

L'avant-veille du jour fatal, j'allai lui dire au revoir à son hôtel. Il y avait là Supervielle, Jouhandeau, Cioran, d'autres encore. Nous parlâmes de Pasternak qu'elle avait en vain désiré rencontrer lors d'un précédent voyage en Russie et avec qui elle maintenait une correspondance. Trois jours après, je lisais avec horreur dans les journaux les détails de l'accident de Rio : l'appareil en flammes et les passagers martelant vainement de leurs poings les issues de secours. Je ne savais pas alors que l'avion tragique était celui où elle avait pris place. J'en fus averti dans l'après-midi. Depuis, je vois, je verrai longtemps, collé à la vitre du hublot, son visage épouvanté, l'énigme soudain percée à jour et l'angoisse de toute une vie trouvant sa raison d'être, comme si cette panique perpétuelle, dont elle ne s'affranchit jamais et dont l'origine demeurait obscure aux plus attentifs, n'avait été que le patient et véridique pressentiment de son effroyable fin.

ROGER CAILLOIS

LE MOIS

LE BOIS DE REUGE

Vaste la forêt à gré qu'y perche moins de feuilles. Les arbres se désertent, chaque plus à sa guise que les fastes du siècle. Des restes de cuivre tremblent aux branches : sur elles la grâce du ciel d'automne. Les âmes que l'air boute clairent à creux de val. Les tertres dorment d'un poil pluvieux. Le passant passe le signe de ses pas.

PUESSANS

Le saule paie de feuilles de zinc les brises. L'ost des herbes campe contre l'ombre d'un charme. Les fermes, plus basses que les haies, n'ont cure des hommes qui y terrent leur temps. Haut, un mur de roche tient contre un règne de ciel. A la porte du val, courent de grandes nues blanches : elles n'entrent pas.

LE CRÉNU

Les quatorze vaches crépusculaires traversent la voix répercutée du pâtre. Joncs et saules trahissent la sinuosité d'une onde lente. Quatre peupliers d'inégal élancement célèbrent l'extrême coude sud du ruisseau. Que la brume septembreuse, à ras de colchiques, voile les méandres ou que le dégel marsiel en heurte de sanglots l'encombrement, l'eau s'applique sous l'apparat des saisons à fuir sa source

sans s'éloigner. Ce n'est pas rien que l'amont sous branches dans les rocs, les hameaux perdus dans le foin, les berges de panais, ni ce pont si bas que les crues l'enjambent. L'aval s'égare, lui, au dédale des digues éboulées. La meule, jetée là de dépit, s'enlise sous les plantes spongieuses. Tournée l'épaule occidentale, tu vois périr les soleils, le bourg salir ton nom, l'usine broyer tes vigueurs, le démon de ta naissance sombrer dans un fleuve qu'extermine la mer.

LE MOULIN DE TALLANS

La ligne des pois sent la feuille fraîche : sa terre desséchée vient de boire. Le ciel du soir cligne sans cesse les brefs feux d'août sur la côte. Un vent faible porte les cris de la folle que son père bat dans l'ombre. Il n'a plus pour lampes qu'une fille et une vache qui s'entregardent tout le jour sur les bermes. Puisque sacs de grain ni chars de noix ne viennent plus à la meule, il faut, dans le débris, durer de laitage et de coups. La folle raie la nuit basse des lueurs de ses plaintes et la nuit haute, des traces d'astres traits.

LE SALIN

La grande lampe d'huile flagre sur les biens-fonds. Les yeux ont de saintes mains, ils prennent la terre, ils la jettent dans la cuve de l'âme ; la force du site prend forme d'âme. Qui, dès lors, nous ôte d'être les hauts du pays où paissent par bandes les forêts ? Une parfois descend boire au fleuve, mordre à l'auge des blés. Les chaumes ont chu par pans. Les gerbes dressent leur arc-boutement dans le bleu de l'avant-nuit. Puis l'autre lampe, une poigne de craie la lève sur des plaques de sel.

LE PONT D'AVILLEY

L'aube n'est qu'air clair. Les trembles (on voit leurs bras sous leur mante) portent haut leur trouble. L'onde en

course brouille à voix basse leur voix de tête, se jette sans fin de l'ombre du pont au rire de la rive. Aucun soleil, mais un rire sur la feuille, la crête d'onde, la pointe d'herbe, l'aile des poussières.

AVANT

***

L'IMAGE ET L'OBJET

Deux promeneurs suivaient l'allée principale d'un parc à la française, entre des arbres de haute futaie dont le dépouillement mettait en relief la structure plus qu'il n'accusait leur indigence saisonnière. En perspective, au bout de l'allée, s'imposait un château que l'on avait construit en prenant du champ dans le temps comme dans l'espace. Au ciel, le vent ruinait avec lenteur des nuages volumineux.

Les deux promeneurs marchaient vite, les yeux fixés sur le sol durci par le gel.

« Il me plairait, dit l'un, de suivre en ce moment la grande allée d'un parc à la française...

— Ah ! s'écria l'autre, j'y pensais ! Pourquoi n'y suis-je ? me disais-je. Pourquoi de grands arbres ne se dressent-ils pas à ma droite et à ma gauche, altièrement nus malgré leur âge ?

— Un château, au bout de cette allée, vous semblerait-il déplacé ?

— Non, certes ! Pourvu que son style fût d'un archaïsme assez souverain pour en imposer aux outrecuidances de la mode. »

Les promeneurs firent quelques pas en silence.

Puis le premier, poursuivant son idée, reprit :

« C'est en décembre que ce lieu, en se révélant sans pudibonderie, prendrait toute sa valeur.

— Je ne l'envisageais pas en juillet, repartit avec vivacité le second. La belle saison lui serait une charge insupportable.

— Et le ciel, comment le verriez-vous pour qu'il lui convînt ?

— Le ciel... Plutôt tumultueux.

— Chaotique ?

— Sans excès. Le vent y ménagerait les effets du désordre. »

Les deux promeneurs soupirèrent ensemble.

« Quelle chaleur !

— On se croirait vêtu comme en hiver.

— Pourquoi, toujours, ce divorce entre l'image et l'objet ?

— C'est sans doute en cela que réside le peu de réalité de l'existence. »

Les deux promeneurs soupirèrent encore une fois, un peu plus fort. Et ils s'éloignèrent en relevant le col de leur pardessus.

GEORGES GARAMPON

***

JE FEUILLETTE

... Je feuillette, je feuillette... On ne peut pas lire tous les livres, on peut lire du moins un bon nombre des notes publiées sur eux. Il m'arrive de regretter de ne pas trouver dans une même revue, et par exemple dans celle-ci, plusieurs notes sur le même livre, écrites par des critiques aux tempéraments très dissemblables. Ou bien des notes en réponse à d'autres parues précédemment, qui les rectifient, les complètent ou s'y opposent. Je vous donne cette petite idée : ajouter à la partie critique une sorte de contre-critique (au sens de contre-rôle, ou même d'autocritique).

Vous voulez des exemples. Eh bien, la note de Georges Perros sur *La Mise en Scène* de Claude Ollier m'avait semblé très bonne. Si bonne, à la fois déliée et profonde, que j'ai aussitôt lu *La Mise en Scène*. Jugez de ma surprise quand j'ai reconnu une intrigue du genre de celle du *Voyeur*, un style et des procédés identiques à ceux de Robbe-Grillet. Certes, Georges Perros ne cache pas qu'il s'agit d'un roman objectiviste. Mais fidèle à ce point ! Vous me direz, il me dira que ce rapport crève les yeux, et que le premier venu... Que d'ailleurs cela n'enlève rien au mérite qu'il reconnaît à *La Mise en Scène*. Précisément, si cela ne lui enlève rien, il eût été bon de dire pourquoi ! Car quel singulier problème

se trouve par là même posé ! Quel étrange renversement des valeurs les mieux établies depuis les romantiques ! Voici naître sous nos yeux une rhétorique nouvelle, ayant ses lois, ses prescriptions minutieuses, et surtout ses proscriptions. Voici des auteurs qui parviennent à se distinguer, dans tous les sens du mot, à partir d'un cadre commun, de procédés factices, de manies délibérément partagées. Autrement dit, nous assistons (sous de gros prétextes terroristes, j'en conviens) au moins à la tentative d'un nouveau règne classique — qui d'ailleurs prend plutôt l'aspect d'un nouveau Parnasse contemporain. Qui est Claude Ollier ? Un Jules Verne réaliste.

Je feuillette la *N. R. F.*, je vois que rien n'a été dit sur *L'Ennui d'aimer* de Gilbert Albitre. Non, ce n'est pas un reproche ; c'est le mot de classicisme (l'ancien, cette fois-ci) qui a attiré mon attention là-dessus. Car *L'Ennui d'aimer*, c'est bien la suite amaigrie de Laclos, de Constant, du *Bal du Comte d'Orgel* et de Louise de Vilmorin. Je m'émerveille, avec tout le monde, de voir combien, à notre époque, les tendances les plus contradictoires peuvent coexister. Rien ne se perd et tout se crée. Comme le roman poétique, dont vous venez de publier, avec *Les Voyages* d'Yves Régnier, un très bel exemple. Alain Fournier nous avait donné, avec *Le Grand Meaulnes*, un chef-d'œuvre si inoubliable, mais si inoubliablement imparfait, qu'on conçoit qu'on veuille à la fois l'égaler et l'étouffer. En cela, je crois qu'André Dhôtel et Yves Régnier étaient indispensables. Je suis moins sûr de la nécessité de *L'Ennui d'aimer*. Ces gens qui serrent les dents sur des nuances nous paraissent aujourd'hui improbables. Cet échec de deux amours qui nous est narré dans une langue si pure, d'un diapason si suave, cette détresse qui écrit si bien est étayée par une psychologie si fine, si pleine de réticences et de demi-teintes, qu'on n'est finalement jamais sûr d'avoir bien compris, de s'être haussé jusqu'à la subtilité de l'auteur : peut-être en résulte-t-il alors une sorte d'émerveillement dans la déception, un malaise qui est comme le vertige de la psychologie.

Je tombe sur une autre note : celle que Lucette Finas a consacrée au dernier roman de Georges Auclair : *Le Commun*

Dénominateur. Ah ! ici, il s'agit d'une tout autre psychologie, d'un tout autre vertige, d'une terreur intérieure, exténuante, presque mortelle, comme il se doit. Lucette Finas met bien en valeur la difficulté de ce livre — de ce livre et de son héros. Ce qu'elle appelle sa « difficulté d'être », son « manque au réel ». Précisément, ce n'est pas assez que cette difficulté nous arrête ; il me semble au contraire que tout commence à partir d'elle, qu'elle constitue l'être même de ce livre, et que le « manque » dont il est ici question a la valeur d'un sens.

Prenons d'un peu loin les choses. *Le Commun Dénominateur*, non, ce n'est pas ce qu'on appelle le « jeune roman ». C'est bien, je l'ai dit, du romantisme. Il n'est pas question de peindre un objet, de faire de l'œuvre un objet qui s'érige comme le modèle d'une réalité prétendument pure, stérilisée *more geometrico*, vierge de toute passion. Ou de peindre la passion, comme si elle pouvait être un objet, *more psychologico*. C'est le contraire : tout y est passion : l'auteur, le livre, son sujet. L'orage et l'éclair, sans doute, mais aussi l'oiseau, la fleur, le gratte-ciel, le chat. La femme, oui, mais aussi l'amitié. La politique, bien sûr, mais la botanique tout autant. Je ne vais pas résumer une histoire qui n'a rien d'une intrigue parce que tout se passe dans la durée bouleversée de la réflexion fiévreuse. Ce jeune Français, professeur dans une université américaine, isolé par son exil, par les vacances, par le campus du collège, par son désaccord avec sa femme, vit soudain, cristallisée par la possibilité qui lui est offerte de retourner en France, la révélation d'une gêne, d'un trouble, d'une anxiété. Lui dont la formation et l'intérêt avaient été jusqu'alors d'ordre politique et social, se sent soudain séduit, aspiré par je ne sais quelle mollesse profonde, quelle promesse de vie immédiate, quel appel de la nature, de l'amour, quelle faim d'absolu. Mais comment concilier cette passion avec le désir de lucidité, comment continuer à être lorsqu'on cède à la fascination du néant ? Et, certes, on peut (c'est ce que le livre s'efforce de faire) transmuer son anxiété en contradictions intelligibles, que l'on espère ainsi dominer : contradiction entre le particulier et l'universel, la politique et l'amour, l'abstraction et la poésie, la vie et la littérature, la connaissance détachée

et la passion, justement, qu'on ne peut qu'avoir encore pour cette connaissance même, et ce détachement. Est-ce vraiment possible ? Oui, le sens de la vie est à ce prix. Est-ce bien possible ? Non, toute synthèse n'est jamais que provisoire. Où se trouve le dénominateur commun à l'existence et à l'image que nous en formons ? Telle est la difficulté — tel est le sens du *Commun Dénominateur*.

Certes, le commun dénominateur est dans l'art. Mais l'art n'est jamais achevé. Ce livre se situe précisément parmi ces tentatives, dont la plus glorieuse est celle de Proust, la plus récente celle de Michel Leiris, qui ont pour ambition (peut-être insensée) de rendre l'œuvre égale à la vie, mais aussi la vie égale à l'œuvre. Dans une certaine mesure, Georges Auclair y a réussi. Si je dis que, lorsqu'on le lit, on ne sait par quel bout le prendre, je pense que vous admettrez que c'est là une expression convenable. C'est en effet que ce roman est écrit de telle manière qu'il soit du même mouvement un essai ; qu'il puisse se lire à la fois comme une histoire, mais aussi comme une réflexion, un jugement, une interrogation portant sur cette histoire ; de même que nous apercevons à la fois ou tour à tour sur une vitre le paysage qui s'étend sous notre fenêtre et les traits d'un visage qui s'y reflète en s'en approchant : notre visage.

Ne trouvez-vous pas que les romans, aujourd'hui, sont bien passionnants ? Autrefois, on les écrivait pour y refléter une certaine image du monde. A présent, ce serait plutôt pour se demander si une telle image est possible. Car tel est bien le sens des tentatives actuelles, même de celles qui à première vue semblent tout opposées. Hé ! oui, quoi que nous fassions, nous manquons l'« objet » ; nous nous manquons, et les autres, et le monde. Du moins savons-nous que notre passion et notre erreur ne font qu'un ; que notre échec, c'est aussi notre expérience, et que...

Mais je ne voulais vous parler que de critique.

MAURICE-JEAN LEFEBVE

***

JE SUIS SEUL...

Le sculpteur Noël Fillaudeau, ami de Gaston Chaissac, nous envoie cette page :

Boussay (Loire-Atlantique).

Je suis seul avec ma mère, avec ma peine, malgré cette foule qui s'amasse.

Crache le feu sur cette figure de fer. Jaillisse la vie dans cette autre matière.

L'homme engourdi dans une mode toute faite, laisse cet art pur, puis cet autre, ne sachant pas reconnaître.

Tel art, telle œuvre encore au-delà de ce monde, d'autres n'étant plus que squelettes.

Dans mon petit atelier, penché sur mon œuvre de lumière, je jongle avec la vie, avec l'amour, avec le cœur des choses.

Un chemin aride et dur, dépouillé de sa vie passée, peut s'éclairer au-delà de son horizon ; un tournant de la route peut être vie intense.

Parallèle à la vie et à l'abstraction de nos pensées, il peut se former un monde, celui-ci plus pur étant le sens éthéré de notre moi, étant la vie propre de notre âme, le cœur des choses et d'un monde nouveau.

Je sculpte la lumière comme d'autres sculpteront le nuage et la pluie qui tombe. Je sculpte mon propre sens, ma seule raison d'être.

Je ne me présente pas comme un maître mais comme le serviteur du maître.

Pour certains je suis un être compliqué, d'autres m'encensent, mais que suis-je, rien.

J'aime tout être, même ceux qui ne m'aiment point. J'aime mon cœur d'enfant, pardonnez-moi si je ne puis être un homme.

Peut-être un jour saurez-vous reconnaître d'où vient cette pensée lumière et cette raison, cette alliance avec la matière ; peut-être à ce moment sera-ce vous qui serez moins compliqués, plus dépouillés, au-dessus de toute tendance.

Ces gosiers de ciment, sculptés dans la lumière en alliance

avec le ciment et le fer, crient et chantent et pleurent, mais sauront demain vous sourire et en accord avec vous se mélangeront à la Source d'une vie nouvelle.

Je ne suis pas un savant, pas plus qu'un homme de lettres.

Je suis celui qui désire mettre à jour son idéal et faire participer ses frères les humains à une part de sa vérité, de son amour.

NOËL FILLAUDEAU

***

LE CHANT DU COQ

Perpétuel fondateur de choses
Qui bornes le jour et la nuit,
Tu as donné au temps le temps
D'amenuiser les lassitudes.

Sombre clarté des voyageurs
Séparant la nuit de la nuit,
Le crieur de jour retentit
Et convie la splendeur solaire.

S'éveillant, ce porte-lumière
Noie la polaire dans les brumes ;
Il chasse du chemin de nuire
La cohorte des vagabonds.

Il rend la vigueur au marin
Et la fureur des flots s'apaise ;
Il nettoie la pierre ecclésiale
De toute noirceur, par son chant.

Levons-nous donc avec bravoure ;
Le coq excite l'hésitant
Et gourmande les endormis,
Le coq convainc les négateurs.

Au chant du coq l'espoir renaît,
La santé retourne aux malades,
L'épée du brigand se remise,
La foi revient aux défaillants.

Toi, clarté, brille à nos regards,
Écarte le sommeil mental :
Que notre voix d'abord t'acclame,
Puis que nous t'acquittions nos vœux.

AMBROISE, évêque, ex-préfet de police.

***

TROP D'AVEUX

On sait que l'un des caractères de la littérature présente est la place que les femmes y ont prise. Pendant des siècles, elles se sont contentées de lire des romans ; elles en composent et n'y montrent pas moins de qualités que leurs confrères. Jusque-là tout est bien.

Mais l'on disait d'abord : « Quelle chance ! Un roman de femme, une voix, une expérience, une « optique » nouvelle ! Un autre monde. » C'est un privilège qui s'est perdu : le temps est loin où une femme, pour écrire, devait braver l'usage et semblait un peu monstrueuse. Plus de révolte à présent, un droit reconnu et fêté par tous, presque une règle. A vingt-cinq ans, aimable, cultivée, point sotte (et ces qualités ne sont pas indispensables), si une fille n'a pas encore écrit son roman, voilà qui donne à rêver.

Et que devient ce monde nouveau que nous attendions d'elles ? La femme vue par les femmes, et l'homme aussi ? Pour l'homme, passons : nos seules lumières pourraient suffire, mais la femme ! Nous avons écrit sur elle, sur son génie, son ambiguïté, sur le fameux mystère féminin, un peu plus de dix-sept millions d'ouvrages (si l'on en croit le

P. Profitendieu)[1]. Elle ne s'y prêtait pas sans complaisance mais gardait un secret que nous désespérions d'atteindre Bon, le voici ; voici des témoignages sincères, irrécusables Pas de détours ni de fausse honte ; de plus en plus nombreuses à écrire, il leur faut chercher une singularité dans un plus intime dépouillement. C'est l'heure des aveux, ou plutôt de l'aveu : il n'y a qu'un problème et qu'un fait — le lit.

Là-dessus, chacune raconte sa précieuse histoire. « Moi, dit l'une, à dix-huit ans... » Mais l'autre : « A quinze... » Reprenons : « C'était mon troisième, mon sixième, mon neuvième amant... » Mais comme, à partir d'un certain nombre, la masse ne fait plus qu'une longue unité, c'est ici qu'interviennent les accrocs ou mécomptes de la fortune (avortements, pédérastes...), les complications et subtilités du cœur (aimer un ivrogne, un voleur, un prêtre, un parent incestueux, un vieillard, un enfant, un nègre, un ministre...).

Cela peut être conté sur tous les tons : léger, mélancolique, provocant, non parfois sans humour, ou fortement convaincu. Et ce n'est pas les audaces qui manquent : voici le mot et surtout le geste ; je sais bien qu'ils n'ont qu'une faible valeur érotique ; ils font un peu sale, pas plus ; mais c'est là sans doute un reste de pudeur, qui passera.

Quant à l'homme, je doute qu'il s'en relève. Car s'il est devenu un mystère à son tour, ah ! l'on ne peut dire qu'elles nous rendent en monnaie loyale la belle pièce que nous leur avions montée ; il n'est mystérieux, entre ces mains délicates, qu'à la mesure de ses attributs virils.

Je ne parle, on le pense bien, que d'une certaine classe de romans et d'auteurs, mais les plus nombreux, les plus représentatifs, les plus « féminins ». Les autres, ceux qui comptent, ceux qui, par l'originalité et la force, ont pris place au premier rang de notre jeune littérature, ceux-là montrent encore aujourd'hui, précisément, un caractère quelque peu « monstrueux ».

J'ajoute volontiers que la production masculine a bien

1. Et le compte s'arrête en 1892, où parut l'*Essai de comparaison réfléchie entre les deux sexes, avec quelques éclaircissements tirés des Saintes Écritures.*

elle-même ses petits romans de femme (ou de fille). Peut-être, pour un temps, y voyons-nous plus d'aisance, et presque d'esprit. Et peut-être y sommes-nous résignés. Mais, de la femme, nous attendons comme toujours un monde. Tout de même, il n'est pas possible qu'elles nous aient à ce point donné le change. Sinon, qu'elles ne nous accablent pas, qu'elles ménagent les aveux, qu'elles les enveloppent, qu'elles laissent un doute, qu'elles sachent un peu mentir ! Oui, le grand défaut de nos jeunes romancières, si plaisantes d'ailleurs, c'est leur manque d'imagination et de coquetterie.

DENIS PÉRIER

TEXTES INCONNUS DE GÉRARD DE NERVAL

MŒURS THÉATRALES

Prochainement paraîtra aux Éditions des Lettres modernes (J. Minard), le premier tome de la Nouvelle Bibliothèque nervalienne, collection dans laquelle on se propose de rassembler en sept volumes les « Œuvres complémentaires » de Gérard de Nerval, comprenant en particulier la Critique, le Théâtre, les Fantaisies, les Poésies de jeunesse.

Dans ces volumes figureront de nombreux textes inconnus dont beaucoup n'avaient même jamais été répertoriés. C'est le cas pour les deux fantaisies que nous reproduisons.

Elles nous montrent l'écrivain dans l'exercice de son métier de critique, saisissant sur le vif les aspects drôles ou cocasses de la vie du théâtre d'alors. Ces pages montrent l'importance, à nos yeux démesurée, prise par la claque et les claqueurs au siècle dernier. Au biographe de Nerval, elles permettent aussi de mieux repérer la curieuse trajectoire que décrivit Harel (mari de « Mademoiselle » George), dans la vie du poète.

Harel, directeur de l'Odéon, avait, en 1831, empêché la représentation de la petite pièce en vers de Nerval *Le Prince des Sots*, reçue à ce théâtre. Il avait, au témoignage de Mirecourt, tendu au jeune écrivain un piège dans lequel celui-ci tomba, en lui suggérant d'en faire un drame en cinq actes. Une lettre montre que Gérard, comme le dit Mirecourt, avait bien d'abord envisagé d'intenter un procès à Harel[1].

Lorsqu'en 1835 et 1836 parurent les articles moqueurs du *Monde dramatique*, ils ne pouvaient que compromettre encore le crédit chancelant du même Harel, alors directeur de la Porte-Saint-Martin.

Et puis, contre sa volonté, Gérard fut conduit en 1839 à faire

1. Pléiade, *Œuvres*, tome I, lettre 4, de 1831.

jouer à la Porte-Saint-Martin son beau drame de *Léo Burckart*[1].

En mars 1840, ce sera l'interdiction du *Vautrin* de Balzac, joué sur cette même scène par Frédérick Lemaître qui s'était fait la tête de Louis-Philippe...

En publiant la version primitive de *Vautrin*[2], nous avons reproduit une partie du dossier des Archives Nationales relatif à cette pièce. Il en résulte que Harel, déjà en difficulté, fut ruiné par son interdiction. Il dut déposer son bilan et le gouvernement, qui offrait à Balzac une indemnité, que celui-ci refusa avec dignité, ne fit rien pour dédommager le directeur de théâtre, dont le privilège fut rapporté. Harel et Mademoiselle George allèrent à la tête d'une troupe de comédiens, jouer *Bajazet* à Constantinople et dans le Sud de la Russie. Harel mourut dans une maison de fous, en 1846.

En 1850, Gérard raconta aux lecteurs du *National*[3] dans quelles conditions lamentables avait été créé son grand drame de *Léo Burckart*. Alors, avec quelques années de recul, il sembla soupçonner qu'il y avait eu dans tout cela bien des circonstances bizarres ou inexpliquées, et que Harel, agissant contre son propre intérêt, soit par négligence, soit par malveillance, l'avait peut-être trahi. Le directeur de théâtre gardait-il rancune à Gérard de son précédent persiflage ?

L'attribution à Nerval des textes que nous publions est établie de façon certaine par le fait que, dans un feuilleton de *La Presse* publié le 30 septembre 1850 et signé Gérard de Nerval, on trouve un résumé de la seconde anecdote concernant Harel, dans ces termes :

« La réouverture de la Porte-Saint-Martin m'a rappelé le souvenir de ce pauvre Harel, qui lutta dix ans pour conserver à ce beau théâtre cette position intermédiaire entre l'art supérieur et le succès populaire, qui en a fait longtemps un second Théâtre-Français de la rive droite. Qu'il eût été heureux de voir ainsi rajeunie et étincelante cette magnifique salle qu'il avait tant de peine à peupler ! Il y avait des moments où Harel employait le moyen dangereux de ne point donner de billets d'administration... L'affiche portait : *Les entrées de faveur sont suspendues !* pour faire croire à un succès monstre. Puis les critiques venaient errer autour du théâtre et rencontraient toujours sur la porte Harel, souriant et bienveillant : « Comment! « pas de place pour les entrées ? — Tout est loué ! — Mais au « paradis ? — Cela crève de monde !... Allez-y si vous voulez,

1. Voir l'historique de cette affaire dans notre post-face à l'édition de la version primitive inédite de *Léo Burckart*, volume *Théâtre romantique*, collection de théâtre dirigée par P.-A. Touchard, Club des libraires de France, 1957.

2. Œuvres de Balzac, tome XIII de l'édition Formes et Reflets, Club français du livre.

3. *Le National*, 31 octobre et 1er novembre 1850.

« mais il y fait chaud... et quel monde ! — Mais dans les cou-
« lisses... — Je ne favorise pas les intrigues... Il n'y a ici que des
« femmes qu'il faut respecter ! » Enfin il arrivait quelquefois qu'un feuilletoniste curieux ou mécontent prenait sa place au bureau. C'est où l'attendait Harel. Cet imprudent revenait en disant : « Mais il n'y a personne ! — Ils sont au café », répondait le directeur.

« Au milieu de l'acte, on sortait encore, et on disait à Harel.
« Pas plus de monde qu'auparavant ! » Il répondait alors avec un sentiment mélancolique : « C'est le malheur du temps et la
« faute des journaux ; le public les lit, discute sur une question...
« et le théâtre reste vide : qu'y faire ? »

« Harel ne touchait là qu'un des motifs de l'absence du public. Le théâtre de la Porte-Saint-Martin était triste et délabré. C'était le Petit-Lazary, quatre fois plus grand. Cette salle convenait à Robert Macaire, elle ne convenait plus au drame moderne. *La Tour de Nesle* et *Lucrèce Borgia* en avaient usé si longtemps les parois ! »

On remarquera qu'à la fin du deuxième article qu'on va lire Gérard annonçait une suite qui semble bien n'avoir pas été publiée. Nous croyons qu'il attendit 1844 pour l'écrire, à l'intention des lecteurs du *Diable à Paris*. Mais Hetzel ne la publia pas. C'est le texte intitulé *Les derniers Romains*, que nous avons fait connaître, il y a onze ans[1], et dont le manuscrit appartient à M. Jean Fillioux.

Parallèlement à ses comptes rendus de théâtre, Gérard a donc écrit un certain nombre de fantaisies plus personnelles, qu'il sera intéressant de regrouper sous ce titre, choisi par l'écrivain, de *Mœurs théâtrales*.

JEAN RICHER

I

COMMENT LES BÉDOUINS DE LA PORTE-SAINT-MARTIN SONT RÉELLEMENT ARABES [2]

Avant de voir les Bédouins, le Parisien s'en était ému ; des discussions, des paris s'étaient élevés à ce sujet. D'où venaient les Bédouins ? De la Champagne, de la

1. *Revue d'histoire du théâtre*, nos I-II (1948) et no IV (1949), et lettre 112 de la *Correspondance* (*Œuvres*, tome I).
2. *Le Monde dramatique*, tome II, 1835-1836, p. 63 à 64. Article anonyme, non répertorié.

Brie, de la Normandie, de Vaugirard, de Corbeil, d'Auteuil, du faubourg Saint-Marceau, de la rue de Lancry.

Cette grande question n'a pas encore été décidée : chaque soir encore, après avoir admiré les surprenants exercices des Bédouins, on croit, en sortant du théâtre, voir dans chaque maçon qui vous coudoie un des Bédouins qui rentre chez lui après avoir fini sa journée ; quelques personnes, dans les cris sauvages du kaïkou, prétendent entendre distinctement des phrases du français le plus correct, telles que *laissez-moi tranquille*, ou *eh bien ! encore*, etc.

C'est à nous qu'il était destiné de faire, en public, une importante révélation. Nous allons dire ce que sont les Bédouins.

Premier chant.

Muse, chante la colère... des usuriers, prêteurs, créanciers qui sapent les fondements obstinés du théâtre de la Porte-Saint-Martin, lequel reste toujours probablement d'aplomb sur ses cariatides.

Muse, chante l'adresse [1] de l'habile directeur qui, semblable à Neptune au milieu des flots irrités, brave leur colère et les force de porter doucement la conque marine qui lui sert de char.

Il y a quelques mois, M. Harel, harcelé par les créanciers du théâtre, les convoqua tous et leur tint à peu près ce langage :

« L'art dramatique tombe en ruine ; on dit tant de fois la même chose au public qu'il ne veut définitivement plus rien écouter.

« Il faut trouver quelque chose de neuf. Par exemple, il serait d'un effet ravissant, sur l'affiche, d'annoncer que les créanciers du théâtre Saint-Martin ont généreu-

1. Parodie du premier vers de l'*Odyssée*, venant après la parodie du premier vers de l'*Iliade*.

sement, dans l'intérêt de l'art, remis leurs créances au directeur. »

Ici, murmure général et bourdonnement unanime des créanciers.

« Ce n'est pas là ce que je veux vous demander. Il dépend de vous de relever d'un seul coup notre entreprise passablement avariée par le vent de l'adversité ; d'être payés de ce que vous doit le théâtre, et de faire accessoirement ma fortune et celle de tous les artistes qui vivent plus ou moins sous ma direction, depuis M. Lockroy jusqu'au souffleur, depuis M. Moëssard jusqu'au *petit Tom* (ne lisez pas *petit homme*).

« Certes, vous passez bien deux heures par jour à me harceler, à m'envoyer des assignations, à consulter les recettes, à mettre des oppositions, etc. Eh bien, ces deux heures de votre temps qui me sont consacrées, ces deux heures qui sont devenues miennes, c'est tout ce que je vous demande pour arriver aux résultats dont je vous parle.

« Et encore, dans ces deux heures, vous usez vos bottes et vos habits, vous marchez dans la fange des rues, vous dépensez de l'argent, et vous exposez vos précieuses santés ; vous les porterez à l'avenir sur le théâtre, dans les habits de l'administration, éclairés aux frais du théâtre ; vous serez nu-pieds, ce qui amènera une incontestable économie de chaussures ; et, ce qui achèvera de vous décider, c'est que vous ferez pendant ces deux heures les exercices les plus salutaires et les plus propres à provoquer d'abondantes transpirations.

« Vous êtes des Juifs ; vous êtes des Arabes ; vous devenez des Bédouins, vous vous partagez trois noms que vous combinez ensemble de toutes les manières possibles et impossibles : Ben Aly Ibrahim, Ibrahim ben Aly, Aly ben Ibrahim, Ben Ibrahim Aly, Ibrahim Aly ben, Aly Ibrahim ben. »

Ici, les créanciers jettent les hauts cris.

« Alors ne vous plaignez plus, puisque c'est vous qui refusez d'être payés, et laissez-moi avec le regret de consacrer mes veilles et mes peines à des ingrats, à des *créanciers insolvables.* »

Les créanciers se consultent.

« Il me faut dix hommes lestes, agiles, dispos. »

Il ne se présente que cinq hommes, osant afficher la prétention des qualités que demande le directeur.

« Je compléterai avec trois vieillards obèses et deux enfants grêles. Les trois vieillards obèses, les voici : vous vous tiendrez assis au fond du théâtre, et vous frapperez sur un tambour de basque de la manière la moins mélodieuse et la moins harmonieuse qui vous sera possible ; les enfants se laisseront faire.

« Les cinq hommes forts vont s'exercer pendant un mois à faire la roue, à sauter, à pirouetter, à s'enfoncer des sabres dans les yeux.

« Et, quand vous débuterez sous le titre de troupe atlastique, titre qui, à lui seul, vaut sept millions, nous partagerons chaque soir la recette. Seulement, comme deux de mes plus forts créanciers se trouvent être en même temps les plus faibles, c'est-à-dire comme les deux d'entre vous les plus robustes n'ont pas de créances aussi fortes que les autres, il faut qu'ils acquièrent le droit d'entrer également en partage ; ces deux honorables subiront le petit désagrément d'être teints en noir.

« Maintenant, commençons les répétitions ; prenez chacun vos rôles d'après vos dispositions naturelles. Qui se sent le plus porté à s'enfoncer des sabres dans les yeux ?

« Qui se sent une vocation insurmontable pour marcher la tête en bas ?

« Lequel d'entre vous a le goût le plus prononcé pour sauter à travers six pointes de yatagans empruntés à la troupe de ligne ?... »

Cris sauvages d'admiration... chacun des créanciers commence les exercices suivant sa capacité.

Et voici comment les Arabes sont devenus des Bédouins, et comment les Bédouins sont de véritables Arabes.

II

PHYSIOLOGIE ET STATISTIQUE DES CLAQUEURS DE PARIS [1]
OPÉRA-COMIQUE

L'Opéra, les Italiens, le prince de Syracuse, M. Harel, le solitaire.

Nous aurions pu commencer par l'Opéra, mais le succès durable des *Huguenots* rend cette matière hors de saison, relativement à ce théâtre : laissons donc sommeiller encore les mystères du petit café de la rue Favart ; laissons M. Auguste [2] dormir sur ses lauriers, vaincu par le public qui paie, dans cet art si difficile, pour lequel on le paie si bien.

Les claqueurs ont fait, pour la première fois, leur apparition aux Italiens l'hiver dernier ; ils ont porté des crêpes pour Bellini [3], ils ont réveillé l'enthousiasme défaillant des dilettantes par des *brava*, des *bravi*, des *bravo tutti*, encore mal articulés ; la troupe est jeune, elle a de l'avenir, et se fera bien vite aux manières de nos élégants ; elle dit déjà fort bien : *bravo, Tambourine! brava, la Grise!...* et lance le bouquet avec dextérité ;

1. Texte anonyme, non répertorié, publié dans le tome II du *Monde Dramatique*, 1835-1836, p. 312 à 314.
2. Célèbre chef de claque.
3. Le musicien italien Vincenzo Bellini, né à Catane en 1801, célèbre auteur de *La Sonnambula* et de *Norma* (ces deux ouvrages en 1831), avait été appelé en France par Rossini : installé à Puteaux, il écrivit *I Puritani* et mourut quelques jours après la création de l'ouvrage au Théâtre-Italien, en 1835.

mais où sont les transports, les convulsions, les épilepsies dont les stalles des Bouffes offraient, l'année d'avant, le spectacle bouffon ! on ne renouvelle pas deux fois les miracles du diacre Pâris : *le saint est déniché*, comme disait le père Bougeant.

Nous allons passer tout de suite à l'Opéra-Comique, qui, de tous temps, a été un bon théâtre pour les claqueurs. C'est le seul théâtre où l'on ait vu deux chefs à la fois et deux troupes rivales : je ne sais pas même s'il n'en a pas existé trois dans un temps (M. Leblond, M. Ceugné, et l'un des membres les plus distingués de l'illustre famille des Sauton).

Nous ne nous chargerons pas de faire l'histoire de la claque à l'Opéra-Comique : elle a eu de beaux jours, elle en aura de plus beaux encore ; mais rien n'approchera jamais, pour elle, de la fameuse soirée où le prince de Syracuse vint, avec plusieurs personnes de la cour, rendre une visite imprévue au théâtre de la Bourse. La direction se trouva tout à coup dans un cruel embarras : la salle était vide ; et c'était une triste situation à faire voir au prince étranger et aux nobles personnages qui l'accompagnaient. On fit venir le chef de claque, en lui recommandant de faire garnir les banquettes le plus et le mieux possible ; mais il était fort tard, et la petite salle de l'Opéra-Comique était, comme *la maison de Socrate*, trop grande encore pour être remplie de ses amis. Il eut l'idée de faire une *presse* sur la place de la Bourse : hommes, enfants, femmes et filles, tout fut bon, tout fut accepté. C'était peu ; la troupe se divisa et fut partout recruter des spectateurs avec un zèle infatigable ; on fit monter des figurantes pour garnir le devant des loges convenablement ; les ouvreuses mêmes et les contrôleurs *firent public* pendant la durée des actes : en un mot, la salle finit par prendre un aspect inaccoutumé, qui procura aux acteurs et aux spectateurs de la loge royale une douce illusion, que le caissier ne partagea pas.

Cette anecdote, curieuse à consigner dans l'histoire dramatique en France, m'en rappelle une autre assez remarquable. M. Harel envoie à un journal une *note communiquée*, touchant une pièce qui *faisait fureur ; on ne savait* comment empêcher le public d'*envahir* le théâtre : on suppliait la foule de prendre en considération la vétusté de la salle... ainsi de suite. Mais voici que la *note* administrative tombe justement à un feuilletoniste consciencieux, qui, le soir, s'en va au théâtre pour contempler le tableau d'une vogue aussi extraordinaire. Il entre dans la salle et jouit de l'isolement le plus complet. Vous savez ce que c'est que la salle de la Porte-Saint-Martin ordinairement : quelques habitués couchés sur des banquettes ou adossés devant les baignoires ; M. Porcher [1] avec six hommes ; plusieurs têtes en haut ; Mlle George cadette et le petit Tom dans une avant-scène, et M. de Saint-Cricq encourageant Lockroy du fond d'une loge du rez-de-chaussée. L'honnête critique (ceci n'a rien de fabuleux) s'en va trouver M. Harel au contrôle.

M. Harel lui dit : « Vous voulez que je vous fasse placer ? C'est de toute impossibilité, mon ami ; la salle est comble : quatre mille quatre francs !... »

Il y avait là de quoi démonter un critique; celui-ci conduisit humblement M. Harel dans les corridors ; M. Harel essayait de plusieurs points de vue, en disant toujours qu'il fallait se mettre ailleurs pour *saisir l'ensemble ;* mais le critique persistait à ne pas apercevoir la foule... « Je vous jure, disait M. Harel, qu'il y a beaucoup de monde ! on est dans l'entracte... ils sont dans le foyer, au café, partout... ils vont revenir ! » Le critique sortit, beaucoup moins *illusionné* que la cour ne le fut à l'Opéra-Comique ; mais il est vrai que M. Harel était

1. C'est sans doute le même que l'agent théâtral auquel Nerval eut plusieurs fois recours (voir dans *Œuvres*, tome I, la lettre 194 de la *Correspondance*) : il achetait leurs manuscrits aux auteurs et en disposait ensuite à son gré.

pris au dépourvu, et puis on ne fait pas des *frais de public* pour un simple feuilletoniste comme pour une altesse royale.

Nous parlions des claqueurs de l'Opéra-Comique ; c'est une troupe remarquable, et qui s'est distinguée beaucoup dans ces derniers temps ; c'est, en outre, une des plus intelligentes : l'asservissement de leurs mains n'influe point sur l'indépendance de leur esprit. Un journal indiscret a, tout récemment, cité un mot qui prouve bien cette honorable distinction de la conscience et du devoir : « C'est mauvais ; ça ne fera pas d'argent ! » disait un claqueur qui sortait des *Chaperons blancs*[1] les mains rouges et tout essoufflé d'acclamations. Le chef de claque triomphe aux ouvrages médiocres ; mais sa troupe fatigue aussi bien davantage ; le public n'aide pas : l'auteur, du fond de sa baignoire, peut compter les mains qui voltigent ; il est aisé de calculer l'intensité du bruit régulier et sonore qui part de ces mains exercées, et qui se produit sans fatigue par la pression de l'air entre les doigts serrés d'une main et la paume arrondie de l'autre...

Dans ces sortes de circonstances, un chef de claque délicat s'interdit l'introduction du *solitaire* parmi sa bande de *chauffeurs*.

Dans un prochain article, nous expliquerons ce que c'est qu'un *solitaire*.

1. *Les Chaperons blancs*, de Scribe et Auber, représenté à l'Opéra-Comique le 9 avril 1836.

Imp. CRÉTÉ Paris, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 6982 - Dépôt légal : 2e trim. 1959.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

LE REFUS D'ÉCRIRE

Je lis souvent. Il est peu de livres anciens ou contemporains que je n'aie pas lus. J'ai dévoré des merveilles et des camelotes. Il y avait souvent de la camelote dans les merveilles et inversement. Je trouve encore le temps de lire les journaux quotidiens ou hebdomadaires, même les publications féminines, dites « de mode ». Les prospectus, les journaux pour enfants, les livres scolaires, les manuels techniques. La doublure des enveloppages d'épicier est généralement un morceau de journal et je le lis. Mais le plus fort de tout, c'est que je lis aussi, avec une profonde attention, les quatre ou cinq cents plaquettes de poésie qui paraissent chaque année en France.

Possédant d'autres langues, je prends connaissance, autant qu'il m'est possible, de ce qui est imprimé dans les pays où ces langues sont parlées.

Cependant, quand on me demande : « Lisez-vous beaucoup ? », je réponds que je lis très peu. C'est mon impression, mon sentiment. Ce n'est pas mentir. Car le temps de la lecture n'est pas du temps des horloges mais de celui du sommeil. Et ce temps-là, je ne sais où je le prends. Je suis profondément persuadé que je ne lis

guère. Cependant je suis au courant de toutes les thèses, de tous les drames, de toutes les psychologies littéraires, comme de toutes les misères de la poésie.

Nous assistons à un énorme échouage, dont le meilleur est de rire un peu, avec mélancolie. Et d'en ricaner implicitement.

Il y a un autre mystère : quand je raconte une histoire, une sotte petite histoire, elle ne vient d'aucun des milliers de livres que j'ai lus, ni de l'ensemble de ces livres, ni de quelque pratique que j'aurais pu en tirer. Elle vient de ma vie sensible, de moi tout seul. Et les amis de s'exclamer : il faudrait écrire cela !

A vrai dire il y a deux sortes de sources d'histoires : celles qu'on imagine et dont on se fait l'acteur en les racontant ; puis celles que l'on a vécues et qui, statues de sel, sont de plus en plus instatufiables, de plus en plus insaisissables. A quoi l'on voit que l'expérience est aussi fragile et méprisable que l'imagination fusante.

Je vis trop ce que je voudrais décrire et je suis mort à ce que j'aurais pu être. On pourrait attribuer cette phrase à n'importe quel auteur parmi ceux que vous admirez le plus, car ils auront souffert et poussé à l'extrême leur expérience.

Mais voici un autre système : quand l'expérience parvient à la plénitude, elle fait figure de communication. Je ne puis m'empêcher de songer à la manière dont Jésus rabroua sa mère, image à laquelle j'avoue que je me reporte souvent, car enfin l'Évangile est bien notre système métrique religieux à nous autres ici. Au lieu de l'irrespectueux : « On n'a rien à voir ensemble, ma mère », pourquoi n'a-t-il pas dit : « Ma pauvre petite maman, tu n'y peux rien, tu vois bien qu'on va me mettre sur la croix comme un conspirateur, alors, va-t'en, je ne veux pas que tu voies cela ».

En vérité, nous sommes moins les victimes des cruautés de l'existence actuelle, les proies de la société, que les

Œdipes vaincus d'avance, et dévorables, de bien des énigmes psychologiques.

Pourtant le Sphinx n'est qu'une projection de notre paresse et de nos croyances. Aucun « bon dieu » ne veut que les hommes soient malheureux ou qu'ils se fassent la morale entre eux pour le mieux les uns des autres.

Laissez, sans ricanement excessif, les uns aller à l'église et les autres baiser avec amour la pierre des menhirs, des dolmens. Laissez ceux-ci voir en une mince rondelle d'azyme, qu'un déguisé dépose sur leur langue, la chair démultipliée de leur dieu lui-même ; mais que nul opprobre ne soit jeté sur ceux qui désertent l'église pour la douceur des dernières prairies qui existent et ondoient sous la brise d'été.

Tandis que je suis plein de récits en couleur, de solaires vérités, d'évidences diurnes, mon cœur se détourne et me commande le refus d'en rien dire.

Les poèmes, c'est autre chose. Ils vous font lever la nuit, vous ayant arraché du sommeil : *écris ceci !* crient-ils. A ces moments je ne suis pas assez éveillé pour les envoyer promener. Je m'en tire en prenant des notes... et je me venge en ne les utilisant jamais.

Il fait chaud, ce juillet est trop de saison. Je viens de déboucher mon quatrième litre de vin. Cette boisson, décriée par tout le monde, est bonne pour mon estomac, mon foie, tout mon corps. On la dit « trafiquée », empoisonneuse. Je ne m'en suis jamais aperçu. C'est peut-être que j'ai besoin des poisons qu'on lui attribue.

Et le pain n'est-il pas « trafiqué » ? Et la viande ? Et les légumes, les fruits ? Et tout ça ? Et le reste ? Et, par exemple encore, la parole humaine ? Tout son contenu est falsifié. Et vos pénicillines, vos auréomycines et vos antibiotiques dont vous vous soûlez, hein ! Alors, je vous dis : fichez-moi la paix, vous, buveurs de bibine ou de rien du tout, laissez-moi tranquille avec mon brave pinard rouge à onze degrés. Ne vous mêlez

pas de ma vie ou de ma mort, avec vos sagesses « trafiquées », et combien !

L'auteur qui raconte sa vie avec une autobiographicité authentique ne peut être qu'un « sépulcre » assez moche. Mais je vous raconterai un inclassable et bizarre souvenir.

J'étais sur un rocher où croissaient quelques herbes des bords de mer. Je m'y étais endormi, car j'étais fatigué d'un long voyage en chemin de fer, la nuit.

La mer était au-dessous de moi. Elle battait contre les roches basses avec bruit. Et dans cette mer dansante, limitée par la frontière des rochers et comme mécontente, je distinguai des figures.

Elles n'étaient pas humaines, mais de bêtes marines — grosses, eudémoniques... Dauphins, marsouins, phoques, je ne sais. Je descendis et me déshabillai en hâte. Dans ce sommeil qui continuait en moi contre ma volonté, je voulais me mêler à la natation des bêtes. J'aurais voulu en toucher une. Ce n'était pas un endroit pour se baigner, on y pêchait seulement. C'était la roche aux « gauloiseaux » — il s'agit de ces adorables petits poissons qu'on appelle des « vieilles » en français.

J'eusse désiré nager auprès d'un de ces marsouins, ou aux côtés d'un dauphin. Quand je fus dans l'eau, il n'y eut plus personne... Bon dieu, me disais-je, j'en aurais bien attrapé un par la queue et ils auraient senti dans leur cœur que c'était pour qu'ils m'emmènent un peu, c'est tout. Mais il n'y avait personne. La seule présence du souvenir de mon hallucination. La mer entière n'était qu'un désert bruyant et hostile. La nuit était tout à fait tombée. Remonté sur le rivage, je demeurai un long temps, bête et nu.

Voilà ce que j'appelle une chose impossible à décrire et que ne peut égaler aucun explorateur dans les contrées à éléphants ou à rhinocéros, à Indiens ou à fées.

Dans la nuit de la triste chambrée éteinte, une voix s'élevait vers moi :

« Eh, grand, raconte. »

Parfois je leur récitais des poèmes. De Villon ou de Baudelaire, surtout. Cela semblait les consoler de bien des choses. D'autres fois, je m'embarquais en des histoires personnelles. Ils ne demandaient pas beaucoup des histoires « de femmes ». Toute autre histoire leur plaisait mieux. Ils avaient leurs propres « histoires de femmes », je pense, qu'ils se ressassaient en eux-mêmes.

Au fond du grenier, un harmonicateur se rejouait :

C'est une Lilloise
Qu'on appelle Françoise...

J'aimais cette chanson et sa rengaine et la voix plébéienne du chanteur, et aujourd'hui encore je me demande pourquoi j'aime tant les hommes, par opposition aux femmes.

Il y avait, abrité et caché aux yeux du vulgaire bétail que nous étions, et dont le seul sommeil était notre ange, le coin du vice : le jeu. Ils jouaient jusqu'à l'aube, à la lueur d'une lumière dont la clarté était due à un peu de graisse minérale grésillant dans une boîte de conserves, avec un tortillon prélevé à une chemise de coton. Ils perdaient et gagnaient de petites fortunes. En devises de plusieurs pays (dollars, sterling, francs belges, suisses et français) ; ces hommes prisonniers possédaient des capitaux mystérieux.

Pour celui qui a vu cela, de ses yeux, il est difficile de le raconter. Car le faux y devient douteux, et le vrai y prend une allure par trop insultante.

Un jour je devins chef de chambre, le *stubenältester*. J'y gagnai une paillasse meilleure, mais je dus souvent donner ma part de pain parce qu'à la distribution le compte n'y était pas toujours. Je hais ce pain, ce pain sacro-saint, à cause de l'importance maniaque et ido-

lâtre qu'on lui accorde. Je méprise ce pain, aujourd'hui encore il me dégoûte et je jette avec plaisir toute nourriture à la poubelle, sans le plus petit regret. Il n'y avait rien de noblement païen dans cette considération pour la part de pain, c'était une sorte de peur de crever, et l'avidité pour tout ce qui se bouffe.

Il y avait un individu gentil et brave qu'on appelait Christian. Il avait une marotte, celle de maintenir en nous tous le sentiment de l'existence de Dieu. Aux heures où il n'était pas possédé de cette manie, il jouait volontiers aux cartes. Nous étions deux ou trois à l'exciter : « Christian, tu nous la fais à l'esbrouffe, ton « bon dieu » de Dieu, il n'existe pas ! » Ce jeu était cruel : Christian prenait nos agaceries au sérieux. Il discutait pied à pied, avec douleur, et une immense pitié pour nous. Un matin je vis Christian aux robinets du lavabo, le torse nu. C'était un homme de correcte corpulence, de l'espèce rouquine. Autour du cou une ficelle noire. Je tire dessus et lui demande ce que cela signifie. Il me dit que c'est son scapulaire et qu'il est moine. « Ben, merde, tu pouvais pas le dire plus tôt ? » En attendant, Christian a toujours donné son pain à un affamé quelconque. Oui, *sa portion de pain*. Il ne la mangeait jamais. Chez lui, dans son monastère, la notion du « je » était inconnue, à ce qu'il disait. Alors, je fus bien près de croire encore à la mission de l'Église, jusqu'à ce que j'aperçusse que la vertu, la sainteté et la pureté individuelles ne sont qu'une abjecte tyrannie pour l'entourage. Christian ne pouvait le savoir. Il ne savait pas que ses efforts ne faisaient qu'exciter notre méchanceté et toute la perfidie du monde, plus tard ; que les efforts vers le bien ne faisaient que créer et, en quelque sorte, *produire* un mal plus grand et toujours plus proliférant.

Les contes ne leur suffisaient pas ; ils savaient distinguer les choses teintées de vrai de celles qui étaient inventées et de celles qui étaient tant soit peu arrangées.

Dans la nuit du grenier où l'on se communiquait cent aveux cocasses d'un grabat à l'autre, il y avait une heure critique où celui qui était prié de parler ne pouvait plus rien dissimuler de lui-même.

C'était l'heure des confessions merveilleuses, supra-terrestres, dans la nuit bien ténébreuse et la conscience enhardie. Ce que j'ai pu proférer alors, étendu sur mon lit et comme en rêve, je n'ose même pas, aujourd'hui, le rechercher dans ma conscience. Je n'en suis plus digne.

Il me faudrait la même misère radieuse et aussi le même auditoire fraternel, affectueux, suspendu aux moindres syllabes. Mais il rôde un cri en moi, prêt à se faire son et bruit ; il se prépare une alarme d'orage, un coup s'est élancé qui va frapper ; il voyage encore dans l'espace et hésite à s'abattre.

***

Si je me propose de me reporter souvent encore à l'époque de ma captivité, c'est que j'y avais trouvé un accomplissement. Je pense à cette captivité comme à une liberté perdue et déjà lointaine. Mes amitiés civiles, si chères pourtant, mon tardif service militaire, tout le côté valeureux de la guerre ne sont rien à côté, rien du tout. Dans le civil c'étaient les manières ou les positions, dans le militaire c'était la discipline avec son nécessaire contrepoids de dissipation et de stupidité inverse. La guerre apporta ses aventures banales, mais la captivité fut un rêve réalisé, une relaxation profonde, une activité positive.

C'était si bon d'être avec tous ces hommes, de se sentir unis par la misère et par la haine. C'est si bon d'être prisonnier. Des armées, pour une revue où j'écrivais alors, j'envoyai un article pour demander aux poètes de fermer leur gueule, en guise de plus grande participation des poètes à la guerre. Il fut publié.

Aujourd'hui, ce poème que j'intitule *prière* est mon chef-d'œuvre et tient en une ligne et huit pieds :

Fermez la porte s'il vous plaît.

Je plaignais beaucoup en moi-même ceux des prisonniers qu'un lien familial ou conjugal attachait à un coprésent. Ces gens se rongeaient. Il y en eut plusieurs qui reçurent de leur femme cette déclaration : « Je t'avoue que je ne suis plus ta femme, etc. » L'honnêteté est cruelle quand elle est de tout repos. Les pauvres garçons subissaient des crises d'hypocondrie épouvantables.

Moi, je n'avais rien, pas le moindre lien sentimental. Je me plaisais en la compagnie des hommes. Ils étaient de toutes les régions de la France, du Nord au Pays Basque, et de l'Est à l'Ouest. Quels voyages ! Je fus formé, à demeure, servi !

J'aimais ces hommes, et j'aime leur souvenir. Nous ne pourrions plus nous retrouver comme alors. Moi-même j'ai trahi. Mais à cette époque nous évoluions dans une union parfaite. Cet amour des hommes m'a valu des réprobations à la suite d'un poème que j'avais publié en 19, *Hymne aux Masculins*. On me disait un « pédéraste larvé ». Or je n'ai pas rencontré un seul pédéraste parmi mes camarades de captivité. Il serait peut-être plus simple, au lieu d'une vie pesante, d'une femme et d'enfants, d'être pédéraste ou quelque chose comme cela, et d'avoir une bonne place à la radio, ou encore d'être un chanteur en vogue ?

Ma galère court sur son erre, elle aussi. Et je la préfère. Et je voudrais inculquer à quelques-uns l'amour des hommes, qui n'est pas la pédérastie, mais juste ce que je dis. Cet amour est plus pur que celui que nous adressons aux femmes, il est pur de l'obsédante concupiscence dont nous entourons les femmes avec notre désir. Je ne veux pas dire que la concupiscence soit impure, mais je ne la crois bonne et vraiment satisfai-

sante qu'avec sa propre femme, celle que l'on aime et qui vous apprécie de tout son être, spirituel, moral, mental et charnel.

Cependant cet amour des hommes entre eux est charnel. C'est une estime passionnée, colorée et irriguée de sang. J'ai estimé des hommes jusqu'à désirer le duel avec eux, et que le sang de l'un ou de l'autre fût répandu. Mais je le désirais dans l'exercice de l'amour qui, entre hommes, est combattre. Ensemble côte à côte, ou l'un contre l'autre. Aucun sport ne peut remplacer cela. Aucune dispute verbale, par mots ou par lettres. Les guerres elles-mêmes n'arrangent rien. Les tauromachies sont assez belles, il me semble. Mais j'appelle *tauromagie* l'amour entre les hommes. De tels combats sont chez les hommes la plus haute expression de l'âme. La boxe, le judo, le pancrace, le catch, l'escrime, le tennis, le football, le rugby ne sont que d'infâmes substitutions.

Et pour ce qui est des guerres, au sens que l'on entend, leur but occulte est celui-ci : déviriliser les hommes, en faire des cadavres, des salopards et de prétendus héros. Des blessés en tous cas. Et des *violés*, à coup sûr. Voilà ce que veulent les guerres et ce qu'elles font. Elles privent l'homme de son combat individuel et choisi. Elles l'emmènent avec les racailles sans aveu se faire pulvériser par les explosifs.

Je me déclare pour la guerre, oui. Mais pas pour la tricherie inhérente à ces guerres-ci. En cas de guerre, que la guerre soit, et j'en suis. Je ne suis pas, je ne fus jamais pacifiste. J'emmerde les philosophies et les résignations, et les cruels instincts que les véritables bêtes ne ressentirent jamais. La bestialité est une invention humaine.

Il n'est pas toujours facile, dans une guerre généralisée, de mener sa propre guerre. Il faut cependant s'y efforcer ; c'est plus facile que l'on ne pense. Dans l'une de ces guerres mécaniques et démoralisantes que nous con-

nûmes, menées par des sots, des gosses, possesseurs de terribles jouets meurtriers, et nullement par des hommes, la guerre du vrai volontaire sera de comprendre d'abord le sens de la guerre, d'une guerre donnée, puis de s'y lancer ; mais avec ses propres moyens...

Tout doit demeurer contradictoire, hérissé, dangereux. Ce n'est plus à travers une forêt de symboles que l'homme doit passer pour se retrouver dans une clairière improbable, mais par une jungle de vérités cruelles où rien ne parle, où tout écho est aboli, où l'on découvre peu de sens, où la plupart des signes sont aberrants, déroutants et comme vénéneux.

Jamais mon esprit n'eût saisi cet aspect si peu rassurant si n'avait vibré en moi la corde de la terreur et du mépris au cours de l'approfondissement des « choses » et du monde indescriptible.

« Il refuse d'écrire, et, à cette occasion, il salit cent pages ! » Voilà ce qu'on pensera.

Que le lecteur soit satisfait, que nul dilemme ne le tourmente.

Premièrement, je trace ici mon testament, rien de moins ; ni de plus.

En second lieu, ce n'est pas, que je sache, se piquer d'écrire que de fabriquer un peu de lecture pour son prochain. Et puis encore je voudrais, en écrivant une dernière fois (mais non pas par *décision* de cesser d'écrire car jusqu'aux vieux ans n'écrira-t-on pas au moins des *cartes postales* ?), je voudrais vilipender la légèreté d'écrire. J'ai trop détruit de pages, même très nobles, je vous assure, pour être privé de ce pouvoir et de cette dignité.

Nous savons que sans le mécanisme organisé, et stable, du commerce, l'écrivain ne peut rien. Ni sans la critique ou la presse. Ni sans l'engouement des lecteurs ou la divinisation des crucialités du moment. Ni sans la distinction d'un prix d'origine authentique, et

ce n'est pas cela que l'on peut nommer prostitution.

Ami, « écrire », c'est autre chose. Parce que j'ai « écrit » autrefois, il y a bien peu de temps encore, je sais ce qu'il est et je dois le dire. C'est véritablement un devoir. Il est difficile, car presque chaque mot demande à être entendu dans un sens particulier, plié à une signification spéciale et protégé de guillemets. Il faut trembler, en écrivant, en écrivant derechef, de retomber dans l'écriture. Quand ma plume encrée dessine des phrases sur le papier, aux heures respirables du jour finissant ; et que le lendemain matin je me souviens de la veille, je me sens désemparé et effrayé comme un homme dessoûlé qui revoit à froid des actes commis en état d'ébriété. Mon cahier me fait peur.

Et ce n'est pas seulement ce dégoût de raconter ou de décrire ; et ce n'est pas seulement cette répugnance à exprimer, à dire, à faire, à créer, que j'appelle le refus d'écrire : cela va jusqu'à rejeter la pensée, la méditation, le rêve, la prière, que sais-je ! Cela va jusqu'à l'abandon de la connaissance de soi, de la raison, de l'esprit, de l'âme, des sentiments, du noble désir de comprendre... Voilà de quel refus je me sens possédé. D'un point de vue positif, je crois que je voudrais faire une merveilleuse et scandaleuse farce. Mais, plus intérieurement, il y a là une recherche de non-fiction, un balayage-déblayage pour accueillir la réalité dans un silence qui fût digne d'elle. Ce qui pour d'autres est défense et illustration est pour moi livraison et trahison ; douleur et volonté de naufrage.

« Vous n'êtes qu'un fou ou un comédien, vous vous jouez un personnage.

— Peut-être. Mais vous qui vous croyez en droit de me parler ainsi, vous êtes un attaché, un enchaîné, un emmuré et un clôturé — tenez ! vous êtes même un empoté ! Et de plus, si je me joue un personnage, ce personnage est moi-même, tandis que vous, vous vous

jouez des musiques ! Vous vous faites du cinéma ! Vous ne voulez pas être vous-même !

— Mais enfin comment pouvez-vous vivre dans cette négation ravageuse ? C'est cela qui m'est suspect.

— C'est parce que je triche, ou du moins...

— De quelle façon ? A quel point ?

— Je vais vous le dire, mais je vous préviens, la minute est solennelle et elle me coûte. Quand je vois des hirondelles posées sur le gravier d'un petit chemin de campagne, cela m'émeut tellement que j'en pleure. Quand je trouve un caillou qui me plaît, quel monde, quelle découverte, quel trésor ! Des larmes encore, et d'inapaisables battements de cœur. Un mauvais poète ne manquerait pas de dire : l'eau des larmes inondant les yeux est le verre grossissant qui fait voir la suprême réalité du monde en ses plus humbles détails.

— Vous, le cynique, vous pleurez ?

— Tout le temps. Même au cinéma. Et ne croyez pas que les larmes de cinéma soient fausses. Je trouve même qu'on ne devrait les verser qu'au cinéma.

— Je vous remercie de vous faire mieux comprendre à moi.

— Ah, oui ? Parce que vous me comprenez ?

— Je crois. Vous êtes le premier *trop-vivant* que je rencontre. Il est naturel que l'incroyable sensibilité qui vous possède vous pousse à la conquête de l'insensibilité et à prêcher tous les refus... Question de préservation.

— Non, ami. C'est question de clandestinité, non point d'un freinage de sensibilité. La simplicité n'existe pas, l'action directe n'est plus permise, la voie droite se casse toujours la figure, ou vous emmène dans la brousse, et la propagation de la manie de la logique est empreinte de la plus basse criminalité de la part de ceux...

— Je vous comprends.

— Je ne veux pas que vous me compreniez ! Retirez ces trois mots !

— Voilà le fou qui revient !

— Les saints ont à supporter beaucoup d'insultes. Remettons à une autre fois la fin, s'il y en a une, de cette conversation. J'entends des pas, on approche. Et, d'ailleurs, qu'ils approchent ! »

Après cette légère discussion, je revins à la maison où ma chère femme m'avait préparé un excellent dîner. Je la trouvai princièrement belle, d'une paganité rayonnante, presque antique, dans ses atours de ménagère d'occasion, parmi le fumet du potage et du plat principal. Tout ce qui m'attachait à elle s'est ému en moi. Non, aucune femme dans aucune autre vie, n'aurait pu être celle-ci pour moi. C'était elle, splendidement elle, la seule, celle qui était ajustée sans erreur à moi et pour laquelle, moi aussi, j'étais fait. On peut dès lors comprendre l'intériorité des larmes tandis que tout l'être est plein de défi méprisant à l'égard des grisailles galopantes qui écrabouillent la sainte et absolue et *libre liberté* des âmes individuelles qui ont lutté pour le décantement qu'il leur fallait.

Écrire, pourquoi... C'est toujours nommer quelque chose... C'est toujours divulguer, et galvauder, et verser à l'égout... Si loin que je sois de la manie des serments et des vœux, je crois que j'ai commis et prononcé celui de l'*innomination*. C'est le christianisme qui a exacerbé la psychologie et la philosophie et l'histoire et le journalisme et tout ça. Auparavant ces éléments nous encombraient moins. Sans vouloir régresser dans le temps, je fais un louable effort de paganisme, car le plus beau de l'âme universelle s'est réfugié là, comme en un cimetière de mammouths, d'éléphants ou d'aurochs...

***

Ainsi, quand l'ange devient stupide, capot, faible et veule, il faut le battre, le vaincre et le jeter dehors avec fracas.

Tel est le refus d'écrire. Le réel n'est pas seulement dans l'historique, le conforme et le vrai, il réside aussi bien dans l'imaginaire — mais c'est dans le refus qu'il semble fleurir le plus intensément. Car il y a un peu de désasphyxiante folie dans le refus, une irraison et, enfin ! « la mer ferme » !

J'ai conscience de dire là des choses un peu étranges et je m'en expliquerai. Mais, si vous me demandez ensuite des explications de mon explication, je vous assure que nous nous « expliquerons » alors, ah ! oui, et comment !

Il arrive que l'œuvre d'un artiste, ou simplement l'existence d'un homme, absorbent l'homme, n'en laissant qu'une décente pellicule ; mais il arrive aussi que l'homme résorbe l'œuvre, que cette dernière s'atrophie, tandis que l'auteur-acteur (l'*autacteur*) « profite », s'affermit, s'accomplit. C'est ce dont je parle.

Ce « refus » n'est pas un effet de la volonté, une décision concertée. Car je connais beaucoup de refus malsains, régressifs, de sécheresse et de tourment, et signifiant une affreuse baisse de vitalité, une véritable défiguration. Mais il est des refus de lumière et de foi qui font deviner un retour à la liberté, une adhésion passionnée à ce que l'on ne savait pas encore qu'on aimait, une détermination positive. C'est bien là notre cas.

Un semblable refus n'est pas le suicide que l'on peut croire, mais le prélude à des fécondités nouvelles, qui se manifestent d'elles-mêmes en nous.

***

Te rappelles-tu, ma femme, les beaux bâtons que je nous taillais au passage, avec mon vieux couteau qui coupait encore si bien ? Un gros haut bâton pour moi et une mince baguette pour toi, mais longue également.

C'était moins pour s'appuyer (car la traversée du plateau, parmi les blés tranquilles et tout grouillants de familles de perdrix, n'était pas si ardue) que d'avoir en main des emblèmes de la vie, des trophées de sacrifices. Tu te plaignis que ton bâton fût taillé dans un bois tremblant qui émettait à chaque fichaison sur le sol une vibration désagréable pour le bras. J'avais voulu te couper une canne bien droite et l'avais prélevée à un arbuste un peu vert, peut-être. Et, à mon grand scandale, tu le tins la tête en bas, c'est-à-dire dans le sens contraire de sa croissance. Cela t'était peut-être plus commode, mais ne pouvait diminuer la vibration. Ainsi nous acheminions-nous, par le plateau désert et luxuriant, vers les dolmens, le menhir et le village où tes parents ont leur demeure et où notre enfant aussi nous attendait.

(Je viens de me tromper grossièrement. Ton bâton à toi tu as su le tenir la tête en haut. C'est tout le contraire de ce que je disais.) Malheureusement, tous nos merveilleux bâtons ont servi à faire du feu ; nos pierres ont été dispersées ou volées ; je ne sais quels insectes ont déménagé le reste ; nous, des pauvres...

Et tout fut à reconquérir.

***

Il y en a qui ne croient plus à la poésie. Parce que ce genre de prétention ne leur apporte pas d'argent ou de gloriole. Ces gens-là *souffrent*, je ne leur vois guère de souffrance, mais des mofettes et des pets. Soufrer, pas souffrir.

En ce dégoût punisseur que j'ai des esclavages, je te jure, mon amie, que cela va se passer désormais différemment.

Nos bâtons confondus avec des cannes de fagots, des lattes, des manches à outils ; nos bâtons que nous

tînmes en nos mains, nos hauts bâtons ; et qu'ils fussent confondus avec les longes de bois qui constituent les fagots — ceci est un petit peu impardonnable !

Les bâtons avec lesquels nous avons traversé pour une première fois la plaine élevée entre B. et Y., et qu'ils fussent sciés pour les besoins de la cuisine familiale.

Non, cela, j'ai un sacré mal à lui trouver une excuse !

Je suis malade de voir qu'un fin et noble bâton de vrai bois est confondu avec de grosses branches informes !

Et c'est ainsi que nous tombons tous malades, parce qu'on ne peut remédier à rien.

Mon amie, nous taillerons de nouveaux bâtons ; et ceux-ci nous les garderons, si tu le veux bien, et si tu me crois.

***

Le ciel, sur le plateau, semblait très vaste et profond. Les nuages recomposaient un ordre toujours nouveau. Ce riche sahara campagnard, avec ses touffes de bosquets épais parmi les lacs de froment ou d'avoine mûrissant, véritablement réconfortants à voir, nous semblait d'une étendue incroyable. Nous n'étions pourtant, sur une vague bosse de terre, que deux petites puces cheminant. Et nous cheminions, ma chère petite, enlacés, nous tenant par la taille, bien joyeusement. En l'air, ici et là, l'alouette éternelle, avec ses piaillements harmonieux, si haut, si haut ! A nos pieds les pierres qui parsèment ce pays, farcissent ces champs et dont nous ramassions toujours quelques kilogrammes, ô doux malheur ! Enfin nous apercevions les premières maisons de T., la V. où je me suis lavé et rasé cette première fois où je vins te voir dans ton pays et couchai sur la voie ferrée désaffectée. Cette voie sans plus de rails, je l'appelai « la » voie, la nôtre, le chemin de notre destinée. Vieux chialeur invétéré aujourd'hui, je ne croyais plus revoir

alors tant de beauté. J'en devins amoureux de la terre, tandis que c'est la mer finistérienne qui jusque-là me tenait au cœur. La terre, ce fut toi, ma chère femme, autant que le pays que tu me fis connaître.

Je dirai pourtant ceci, avec une extrême sévérité et un déplorable souci : l'amour d'un homme pour une femme est fait de bonté, de passion, et d'adoration. Pour un homme véritable, il n'y a rien de plus beau, de plus précieux qu'une femme et, beaucoup plus, que la femme qui est devenue la sienne. Une union de cette sorte est indescriptible et impensable. Oui : une femme qui est vôtre est déesse absolument.

Mais, et c'est là que je voulais en venir, c'est bien tout ce que l'on peut offrir aux femmes : bonté, passion, adoration. L'amour concerne les hommes, les hommes *entre eux.*

ADRIAN MIATLEV

AME

SANS DOUTE

Cour d'une prison, c'est un décor, et pourtant
Qui n'a pas descendu ces marches en spirale
Entre les murs vineux aux lucarnes égales.
Trois pilastres, au fond trois portes sans battants.
Le dallage est feutré d'empreintes égarées
Des regards font vibrer les murs sous leur poussée.
Les feuilles mortes des mots chuchotés souvent
Se sont amassées pour former leur litanie.
Absolument personne n'est là dérivant
Son plaisir de ces anciennes vilenies.

AME

Quand flamba la bûche, des cloportes sortirent
Maladroitement d'un creux profond, sans quitter
Cette demeure, errèrent longtemps et s'enfouirent
Dans la fumée hors du foyer, ils disparurent
Dans l'ombre brûlante, une dernière parure
Du bois, cédant leur carapace d'acier brun
Articulée, individuelle, à ces flammes
Agitant la rouge repousse d'un élément commun
Splendide, dérobant dans les âges son âme.

PENSÉE

L'hiver immobile, les nids sont révélés
Au carrefour des branches, loin de l'épaisseur
Des feuilles qui fermentent au sol des allées.
L'ouvrier silencieux prépare avec douceur
Sur son échafaudage le ciment, s'arrête
Pour fumer, penché au-dessus du vide, heureux
D'être seul. Des toiles qui pendent ont le bleu
Des cascades gelées et même leurs arêtes.
L'horloge immobile derrière un treillis
Marque midi pour tous les temps avec pudeur.
Cependant je recèle un penser recueilli,
Un fruit rouge et doré du feu des profondeurs.

FAUVE

Une mince fissure où se glisse l'automne
Dans l'été encor resplendissant. J'abandonne
L'espoir de retrouver intacte notre union,
(Un fauve en nous, mollement nous le renions),
Sève donnant aux tiges leur vigueur,
Lumière où l'être est transparent, hors de lui-même.
C'est alors que le guette à l'aube le tueur
Indifférent, sacrifiant celui qui l'aime.

L'INSTINCT

En effet, je suis lourd d'inconnu et ne peux
Marcher qu'avec peine en reculant sans cesse.
Bienheureuse facilité, malgré mes vœux,

Que tu me fuis ! Et j'ai pour moi la maladresse.
Aucun progrès avec les ans ne m'est échu.
Je ne sais rien de vivre et me paraît étrange
La lente combinaison des appels, reculs,
Riposte et majesté dominant les échanges.
L'instinct me manque et sans doute suis-je égaré
Parmi l'espèce qui ne peut être la mienne.
Pourtant je vois les fleurs de ces printemps parés
De soleils répétés. Il faut que je me tienne
Dans l'ombre, protégeant l'orchidée immobile.
Écartant les feuillages humides, je vois
Cette roue impénétrable de notre voie
Lactée, et son jeu solitaire, grande île.

LES FILETS

Séduisantes circonvolutions, je voudrais
Jeter mes filets la nuit, vous trouver à l'aube
Humides et brillantes des bas-fonds secrets.
Vos richesses entrevues toujours se dérobent.
Il me reste un écho de cristal, un désir
Qui rendent plus insupportable votre absence.
Parmi ce qui reste je ne peux choisir,
Quand lentement le dépouillement prend un sens.

CONSTANT

Regarde je t'en prie au fond de mon regard
Au travers de l'iris sous la fibre inégale.
Il te faut le surprendre (et prends garde à son dard),
Ce sentiment, soit orageux, soit mer étale,

Le monotone enchantement de ressasser
L'inquiétude d'un amour que tu ignores.
Tu ne peux pas savoir (ou tu crierais : assez),
L'obsession dans tout l'être, par tous les pores.
Chaque fois près de toi je cherche à te le dire.
Les mots glissent furtifs et loin de ce délire,
Si je suis torturée de te laisser partir
Ignorant ce constant merveilleux souterrain
Fleuve qui me parcourt où tremble le désir
Qu'alimente ton être seul, toujours en vain.

EDITH BOISSONNAS

LE DORMEUR

I

Introduction de Jacques Dambray.

Je n'avais reçu aucune nouvelle de Michel depuis qu'il avait quitté Paris pour aller achever de se rétablir, chez les Ridgehearst, d'une maladie qui avait failli l'emporter au cours de l'hiver. Je ne m'en inquiétais pas : mon ami avait toujours été un piètre correspondant. Aussi fus-je stupéfait, bouleversé, le jour où je reçus cette lettre de Germaine. Michel était mort. Michel mort (était-ce possible ?), cela signifiait pour moi la mort de vingt années de ma propre vie. Et mort comment, bon Dieu ? La lettre de Germaine était brève, comme contrainte. La convalescence, disait-elle, avait été longue mais continue ; rien n'avait laissé prévoir cette hémorragie... Puis Michel s'était éteint, après deux mois qui n'avaient pas été des mois de lutte, mais de déclin. Il n'avait plus l'air de souffrir.

Je n'oubliai pas Michel. Simplement son souvenir s'arrêta en moi, se fixa comme un dessin. Mais une seconde missive de Germaine devait, plusieurs mois plus tard, le relancer dans ma vie.

Elle ne contenait que quelques lignes. On venait de retrouver, parmi les papiers de mon ami, un pli cacheté qui portait mon nom, et qu'elle m'envoyait par le même courrier. S'il m'arrivait d'aller un de ces jours à Oxford

travailler à la Bodléienne, elle espérait bien que je ne manquerais pas de pousser jusqu'au domaine.

Je reçus le pli le lendemain. Il contenait une vingtaine de feuillets, sans en-tête ni signature. L'écriture se faisait plus mince et plus hachée dans les dernières pages. Il n'y avait pas de date. Les voici.

Récit de Michel Chavert.

Je n'ai plus revu Mona depuis trois nuits, écrivait Michel. Incontestablement, je dors mieux, délivré — et définitivement je l'espère — de ces élancements de clarté — mais en réalité de souffrance — qui fouillaient mon sommeil comme des projecteurs. Je rêvais beaucoup, mais mes rêves me laissaient l'impression de feux d'artifice aussitôt engloutis par l'ombre. Mona y intervenait presque toujours, et je la voyais avec une intensité, une acuité qui n'est guère le propre du rêve. Lorsque je pense à elle, éveillé, je suis incapable de me la représenter avec cette précision violente, et c'est alors que je pourrais croire rêver. Oui, il me semble enfin que ma vie, qui jusqu'ici tenait à moi comme un bloc où je restais englué, se détache à présent, prend ses distances. Je n'ai pas cessé de rêver, mais mes rêves sont chaque nuit plus cohérents. Il m'a paru qu'il serait amusant de les noter et de parler aussi un peu de ma vie ici. Je crois que la décision que j'ai prise d'écrire chaque jour quelques lignes est pour beaucoup dans mon rétablissement. J'ai besoin d'ordre autour de moi et en moi. De plus, les mots me bercent et meublent aussi ma chambre. Cette chambre avec son lit à colonnettes, sa longue table de chêne aux lignes sévères et, en contraste, les rideaux gais, très larges, qui recueillent la lumière comme des filets tendus, je la trouvais d'abord un peu grande et vide. Puis elle m'est devenue familière, indispensable.

Mais que dire ? Il me faudrait avouer que je m'ennuie, n'était l'étrange plaisir que je prends à cette chambre, à mon oisiveté, et paradoxalement à mon ennui lui-même. Je ne sors plus du tout, depuis ce jour, peu de temps après mon arrivée, où, Hanley ayant voulu me faire faire le tour du propriétaire (mais c'est une propriété de plusieurs centaines d'hectares), il dut presque me porter au retour, tant ma fatigue était grande, comme celle d'un enfant. De là sans doute cet accès de rire, de fou rire bientôt, qui nous prit tous les deux et ne cessa pas même lorsque nous fûmes rentrés à la maison, en présence de Germaine étonnée, qui semblait craindre à juste titre non tant pour ma santé que pour ma raison. Comment lui aurais-je expliqué que cette bizarre exultation était un effet de ma faiblesse ; que le désespoir qui m'avait saisi lorsque je m'étais senti si changé, si inégal à ce que j'étais autrefois, était un désespoir comblé, heureux ? Et, à vrai dire, depuis quelque temps, tout m'enchante. Les Ridgehearst sont charmants, même Germaine dont je redoutais jadis le silence. Elle est grande, gracieuse, très différente en somme de Mona qui était fluette et dure. Quant à ce vieux Hanley, il parle tant (pour un Anglais en tout cas) que c'en est reposant, dès qu'on a compris que rien de ce qu'il dit ne peut vous surprendre. Mais c'est surtout le domaine qui m'enchante. Je ne le vois pas, il est vrai, je l'entends seulement exister autour de moi. Cette fin de printemps est splendide. Derrière mes rideaux souvent tirés (la grande lumière me fatigue encore très vite), je participe à tout un monde d'événements dorés. Du bout des prés me parvient parfois la voix des faucheurs. Sur les chemins, des chariots tournent, des essieux grincent. Une rumeur indistincte monte des granges. Est-ce parce que les bruits s'interrompent brusquement et me laissent comme dans l'attente de ce qui va survenir que j'ai l'impression de toucher les

choses, comme avec la main, alors que la vision m'en séparerait ? Voici l'appel du garçon d'écurie. Puis, un peu après, dans un calme extraordinaire, les castagnettes dont le rythme s'assourdit dès que le cheval a quitté le ciment de la cour pour s'engager dans la grande allée sablée : Germaine part en promenade.

Pourtant, quand me suis-je mis à préférer le sommeil ? Sans doute, mon état de santé et la vie monotone que je mène ici y sont pour quelque chose. Mais il y a eu surtout ce fait inattendu : mes rêves se sont mis à se répéter. Je me suis mis à avoir plusieurs fois le même rêve, ou du moins un rêve qui, sans être tout à fait identique à lui-même, révélait un même thème ou une même obsession. C'était comme si mon sommeil se souvenait, et, en me mettant au lit le soir, ou l'après-midi pour la sieste, j'attendais quelque chose de connu et dont j'aimais la saveur familière, je m'apprêtais de plus en plus consciemment, non pas à une séparation, mais à un revoir. Je crois que cela a pris très vite les proportions d'un vice. Car mes réveils, au contraire, deviennent de plus en plus pénibles. J'aimerais dormir encore. Il me faut quand même faire un brin de toilette et descendre dans le hall où le petit déjeuner est servi devant la grande fenêtre ouverte qu'encadrent des vrilles de clématites. Il me faut faire semblant d'écouter Hanley, sourire à Germaine qui insiste, sournoisement, pour que je reprenne un toast, et surtout (je ne sais pas d'ailleurs ce qui m'en empêche) ne pas parler de mes rêves. J'ai hâte de remonter dans ma chambre, où cependant je sais que toute velléité de dormir encore me sera passée, où je n'aurai d'autre occupation que d'écouter me parvenir l'activité veloutée de la campagne par delà le grand jardin. D'ailleurs la mémoire du jour a repris en moi la place de la mémoire nocturne. Certes, je me souviens très bien parfois de ce que j'ai rêvé, mais je ne lui trouve plus d'intérêt. C'était pourtant dans

l'intention de noter quelques-uns de ces rêves que j'avais pris d'abord la plume. Il me semble qu'eux seuls sont capables de me réconcilier...

***

Cette nuit, j'ai revu, une fois de plus, une sorte d'étang plein de grisaille, dont la situation n'est pas précisée, mais qui pourrait être celui que j'ai aperçu lors de ma promenade avec Hanley. Un pêcheur, vêtu comme un ouvrier, me tourne le dos, immobile. Sa ligne plonge toute droite dans l'eau comme un fil de sonde au milieu d'une série d'anneaux concentriques, immobiles eux aussi. Mais le pêcheur a perdu quelque chose au milieu de l'étang. Je sais qu'il attend de moi (mais où suis-je ? — car jusqu'à présent je n'ai pas de place dans le tableau) que j'aille rechercher sous l'eau ce qu'il a perdu. Comment faire ? A ce moment, je vois Mona — mais, si elle s'appelle Mona, elle ne lui ressemble pas tout à fait cependant ; elle porte une simple robe de pensionnaire, — je la vois qui, silencieusement, s'élance vers l'étang, en atteint le bord et, sans ralentir, continue sa course. Elle marche à présent sur l'eau, se servant des larges semelles de ses souliers plats comme de raquettes. Déjà elle a gagné le milieu de l'étang (le pêcheur a disparu, ou je suis devenu le pêcheur) et, sans s'arrêter, ce qui risquerait de la faire s'enfoncer, elle se penche et cherche... Moi, sur le bord, je me sens un peu vexé de n'avoir pas eu la même idée, de ne pas l'avoir devancée. Je me dis brusquement : « Mais Mona est morte ; elle ne peut donc pas faire cela ; c'est une supercherie... »

Je me demande pourquoi j'ai noté ce rêve, qui n'a rien de caractéristique, après tout. A moins, peut-être, que ce ne soit à cause du plaisir extraordinaire, et vraiment hors de proportion avec ce qui l'a fait naître, que j'y prends. Il n'est pas du tout besoin, pour trouver

nos rêves merveilleux, que les choses que nous y rêvons soient effectivement merveilleuses : elles ne le sont même presque jamais. Et je me demande alors s'il n'y a pas là un secret, que nous perdons dès notre réveil : si ce pouvoir magique que possède le rêve, nous ne pourrions pas le transposer à la réalité. Mais comment ? Ah ! sans doute faudrait-il d'abord nous détacher de nous-mêmes et de nos désirs, de nos projets aussi bien que de notre passé. C'est ainsi qu'un souvenir, même pénible, peut nous revenir comme une surprise merveilleuse, à condition que nous ne l'ayons pas appelé. Ou tout au moins, à force de le rêver, finissons-nous par ne plus y croire de la même manière. Cette scène atroce (l'agonie de Mona), je l'ai revécue si souvent, pendant ma maladie, dans mes cauchemars et mes hallucinations, que le chagrin, l'horreur même qu'elle m'inspire, sans avoir disparu, sont aujourd'hui comme épurés. Je ne suis pas infidèle à Mona : il me semble, au contraire, avoir trouvé le seul moyen de la rejoindre. Ainsi la fin de mon rêve aurait dû m'attrister, et m'attriste en effet lorsque j'y songe éveillé, mais non pas lorsque je m'y laisse prendre et séduire comme à un rêve.

Je ne lis guère, ces temps-ci. J'ai pourtant feuilleté récemment quelques essais de Hunt, où j'ai trouvé cette curieuse pensée : « C'est une erreur de croire, écrit-il, que chagrin est synonyme d'insomnie ; il arrive au contraire que nos soucis nous endorment. » Cela doit être mon cas ; et peut-être en ai-je trouvé en outre l'explication.

J'ai sonné Sampleton pour qu'il m'apporte un verre de chablis. C'est un vieil Irlandais, très bien stylé, mais toujours un peu goguenard. Je lui ai demandé s'il rêvait parfois.

« Toutes les nuits, monsieur. Mais je ne me souviens jamais de ce que j'ai rêvé, je me souviens seulement que j'ai rêvé.

— Quel dommage, ai-je dit. Cela doit vous donner des regrets.

— Vous voulez plaisanter, monsieur.

— Après tout, ai-je dit, c'est vous qui tenez le bon bout. Quand vous allez vous coucher, vous êtes sûr de rêver. Et, pendant la journée, le souvenir de vos rêves ne peut pas vous tracasser. Oui, c'est vous qui tenez le bon bout.

— Vous devez avoir raison, monsieur », a-t-il répondu, conciliant. Il m'a regardé du coin de l'œil : il sait que l'alcool m'est presque absolument interdit.

« Je vous laisse la bouteille, monsieur ?

— Hélas ! non, ai-je dit, vous emportez la bouteille, Sampleton. »

***

Cette fois-ci, Mona a complètement disparu, je pourrais dire qu'elle s'est éclipsée au cours d'un rêve que j'ai fait la nuit dernière. Un rêve qui m'a semblé très long, et qui n'a pas manqué de m'étonner un peu au réveil : car c'est la première fois, je crois, que je rêve du domaine, de la maison. Il est vrai que la maison n'intervient qu'au début, et pour peu de temps.

Hanley et moi, nous prenons le petit déjeuner. Germaine n'est pas là. Hanley me montre des cartes d'invitation qu'il s'apprête à envoyer : il veut donner une grande soirée. Je ne sais trop pourquoi, nous rions, nous devons nous moquer de certains invités. A ce moment, on apporte un télégramme. Il porte quatre mots : « Je suis vivante. Viens. » C'est Mona.

Dans la scène suivante, je suis en route vers Londres (le télégramme, pourtant, venait de Paris, mais je ne remarquais pas la contradiction). Le train franchit sur des ponts de fer une série de ravins, puis semble survoler la ville dont le territoire est tellement planté d'arbres que l'on n'aperçoit pas les maisons, cachées

par les dômes foisonnants des feuillages. Peu de temps après, je m'avance sur une place, déserte, carrée, très petite, qui est pourtant Trafalgar Square, je cherche des yeux une enseigne, et soudain je m'aperçois de mon erreur. Je suis déjà venu sur cette place, un autre jour, un autre dimanche sans doute, à en juger par le vide de la place et des rues qui y aboutissent ; je me souviens même que j'étais venu acheter un chien, et que j'avais été bien vexé de trouver tous les magasins fermés. Ce n'est pas pour cela que j'y suis aujourd'hui. Justement, je la vois qui m'attend, près d'une bouche de métro. C'est une femme grande, élancée, immobile. Ce n'est pas Mona, et j'en étais d'ailleurs sûr. Je sais qui elle est, et pourtant j'éprouve le besoin de le vérifier, mais c'est impossible, je ne la vois que de dos, je la suis, nous marchons dans une longue allée bordée d'arbustes qui, petit à petit, s'incline, plonge sous la terre. Je comprends que nous allons à une fête. Mon inconnue porte d'ailleurs une robe de soirée. A un moment, elle se tourne légèrement de côté, et je vois qu'elle a aussi un masque, un masque très mince semble-t-il, et qui doit mouler parfaitement ses traits. Je suis stupide de ne pas la reconnaître, tout en sachant si bien qui elle est.

Nous nous trouvons à présent dans une salle immense, si profonde que l'on pourrait croire que les murs sont faits de miroirs. J'entends de la musique, bien que l'orchestre soit invisible. Ce doit être un bal costumé. Car sous les plafonds ornés de guirlandes évolue une brillante assemblée. Je ne connais personne. Ces gens portent des costumes anciens, de longues jaquettes collantes et des hauts de forme évasés ; les femmes ont des jupes droites à plis innombrables, des cols de dentelles, des diadèmes dans la chevelure. Certains dansent et rient, mais d'autres au contraire se promènent sans faire attention à rien, comme s'ils étaient seuls ; d'autres encore sont assis, à trois ou quatre autour d'une table,

et semblent réfléchir, le menton dans la main, avant de reprendre la conversation. Aucun bruit d'ailleurs, à l'exception de la musique lointaine. Je comprends soudain qu'il ne s'agit pas d'un bal, et que tous ces personnages sont authentiques mais passés : c'est le passé de la ville qui se perpétue dans ses profondeurs. Comment nous sommes-nous fourvoyés ici ?

Je prends peur. J'ai d'ailleurs perdu de vue mon inconnue. Je cours pour la rattraper. Je traverse plusieurs salles, très vastes aussi, pleines de musique, de voix et de rires : je crois flotter sur l'haleine de cette assemblée. Il devient pour moi de plus en plus urgent de retrouver ma compagne : une question de vie ou de mort, oui, comme si ma réalité tenait à sa présence, et que sans elle j'allais disparaître, mourir. Heureusement j'aperçois enfin sa robe flottante tout au bout d'une galerie. Je me rapproche. Mais la galerie est divisée en son milieu, non pas par une simple barre comme dans les couloirs de métro, mais par une haute grille, infranchissable. Elle est de l'autre côté de la grille. Cela me désespère et je me réveille.

Mais c'est pour me rendormir aussitôt et reprendre, comme il m'arrive de plus en plus souvent ces temps-ci, le fil de mon songe. Enfin je suis tout près d'elle. La grille a disparu. C'est un jardin qui nous entoure. Alors je sens que je vais savoir enfin qui elle est (et à cette connaissance est suspendue ma vie). Je le sais parce qu'elle s'arrête le dos contre un haut mur blanc où s'appuient des espaliers. L'ombre balancée des feuilles invisibles passe sur le mur, et aussi sur elle. Je saisis le bord mince de son masque que j'abaisse lentement, comme on fait une passe, ou comme si je pelais un fruit : le masque s'évanouit même sous mes doigts. C'est bien le visage que j'attendais, et le fait que ce visage me soit inconnu ne me surprend pas : simplement il m'échappe, comme nous échappe un mot

à l'instant même où nous en possédons le sens. Mon rêve finit là.

A le relire, à repenser à d'autres rêves que j'ai eus ces dernières semaines, je dois avouer que tous apparaissent comme de pures fantasmagories. S'ils ont un sens, je l'ignore, et ne m'en préoccupe guère. C'est uniquement leur saveur, leur pouvoir d'envoûtement inimitable qui me retient. A tel point que j'ai l'impression de ne m'en réveiller jamais tout à fait. D'où leur vient ce pouvoir ? Sans doute de ce qu'ils m'offrent une image de la vie qui, en comparaison de mon existence présente, m'apparaît infiniment riche et colorée. Car ce n'est pas sans déchirement, je l'ai dit déjà, que souvent je me réveille à cette chambre après tout sévère, à cette journée sans surprises, à mon passé disparu — et ne parlons pas de mon avenir —, enfin à cette vie diminuée et que je n'ai peut-être appris à aimer que parce qu'elle m'offrait la possibilité de rêver, d'oublier la vie. Et si ce rêve que j'ai rapporté a un sens, ne serait-ce pas d'être la traduction en images d'une impression qui me vient fréquemment pendant la veille : celle, en somme, de me survivre, comme si j'étais bien l'un de ces personnages disparus, morts et pourtant animés, qui parlent et dansent et font semblant d'habiter cette ville enfouie ? Après la mort de Mona, j'ai déposé les armes, et les rêves ont pris la relève. Entraînement morbide, j'en conviens, contre lequel je devrais lutter. Mais comment lutter quand on dort ? Après tout, j'ai des excuses, et le charme que je trouve à mes songes n'est pas si différent, par exemple, du ravissement banal qui me vient lorsque, bien éveillé cette fois, j'écoute à travers mes rideaux ces bruits de la campagne qui n'ont jamais fini, eux non plus, de me surprendre : clochettes qui tintent, cris brisés, émois de volailles, toutes choses brèves, imprévues, prochaines, et pourtant éternisées parce qu'elles me semblent éclater au fond de moi.

***

Nous avons eu quelques orages soudains, qui sont tombés de toute la largeur du ciel comme des rideaux de théâtre. Mais cela ne dure pas : après l'averse, si régulière qu'on la croit d'abord interminable, le ciel se dégage et reparaît plus bleu qu'avant. C'est un bel été. Les Ridgehearst sont à Londres pour quelques jours, m'ayant laissé seul dans une maison trop grande, au milieu de domestiques trop nombreux, dont je suis malgré moi le centre, qui se déplacent sans en avoir l'air avec ce centre, le rendent terriblement conscient de sa vanité. Je leur échappe comme je le puis, et, comme il fait chaud, parfois au jardin. Il y a des coins silencieux. Souvent je vais m'étendre sous un buisson qui a déjà répandu sur le gazon la plupart de ses fleurs mauves. J'en ai demandé le nom au jardinier, qui m'a répondu : des haïdjis. Il m'a fallu pas mal de recherches dans les dictionnaires de la bibliothèque, et aussi de subtilité, pour comprendre que j'avais sans doute affaire à des hydrangées. A vrai dire, j'ignorais ce nom jusqu'aujourd'hui.

Hier, je suis allé m'étendre sous le buisson, et j'ai dû sommeiller quelques instants. C'était aussi que j'avais voulu jouer avec les chiens, les grands setters roux de Hanley. Ils sont trop forts pour moi. Avec quelle amabilité, mais ils m'auraient mangé ! J'ai dû appeler à l'aide. Mais, délivré des chiens, le jardin retombait dans sa somnolence. Des insectes butinaient, se croisaient, repassaient sur le ciel dans tous les sens : ainsi les enfants trouvent je ne sais quel plaisir à gribouiller sur une page jusqu'à ce qu'elle soit entièrement recouverte. Je m'imaginais découvrir un sens, sinon une justification, à leurs dessins aberrants. Puis des papillons de taille médiocre, aux couleurs toujours

mêlées de blanc, aux ailes à aigrettes, et qui bientôt semblèrent légion dans mon petit coin de ciel, se sont mis à battre sur mes yeux comme autant de paupières agitées d'un tic. J'ai voulu les chasser : je craignais leur attouchement soyeux ou même leur ombre imponderable. Impossible de trouver le repos. De surcroît la lumière avait changé, bien qu'aucun orage ne semblât menacer. J'ai songé comme à un début d'éclipse, lorsqu'on a l'impression que le soleil va s'arrêter. Je me suis relevé et je suis retourné à pas lents vers la maison. En passant près de la grande serre, j'ai vu un mur, chaulé, couvert d'espaliers très vivaces, qui m'a grandement surpris : car il m'a rappelé ce mur auprès duquel j'avais rejoint et perdu tout à la fois mon inconnue. Ou plutôt c'était ce mur lui-même, incontestablement.

Il commençait à faire vraiment sombre. J'ai regagné ma chambre dont la fenêtre était grande ouverte et je me suis étendu sur mon lit. Par la fenêtre passait une ombre chaude, qui venait des murs de la maison et de ses dépendances ; les murs exhalaient la chaleur accumulée et me rendaient sensible à la présence, sous ma fenêtre, du domaine, dont les bâtiments çà et là luisaient. Il était trop tard, et pourtant je guettais le pas du cheval. A sa place, j'entendis approcher le grelot d'une bicyclette. C'était Hanley, qui s'arrêtait sous ma fenêtre et tentait d'ouvrir la porte de l'office. Il n'y parvenait pas, il jurait, appelait et, comme personne ne venait (car je prétendais faire la sourde oreille), tempêtait. Puis, avisant la fenêtre ouverte, il dévissait le couvercle de la sonnette de son vélo, reculait de trois pas et le jetait dans ma chambre. Le couvercle roula sur le plancher et, quand il se fut arrêté, continua à rendre un tintement étouffé. J'étais furieux : « Bon Dieu, Hanley ! criai-je, c'est plein de serpents à sonnettes ici ! » A ce moment, j'ai ouvert les yeux, et j'ai vu au-dessus de moi quelques petits papillons mauves,

aux ailes plates, déteintes : les hydrangées. Je n'avais pas cessé de dormir sous le buisson. Il était onze heures du matin, l'heure à laquelle Germaine fait ordinairement sa promenade.

***

Sans rêves depuis plusieurs nuits. Aussi bien ma tranquillité est-elle menacée, et il est heureux que je me sente beaucoup plus fort. Car, avec la saison de la chasse, la maison s'est remplie d'invités. Les chiens sont en fête. Je suis plein d'histoires de doublés et de coups du roi. Tous ces gens me semblent faits sur le même patron élégant, assez coloré, mais sans mystère ; ou bien cela tient-il à ce que je leur accorde le minimum d'attention ? Arrivées, départs, réunions préalables aux parties de chasse, auxquelles je n'assiste d'ailleurs pas, discussions de la soirée : ils se remplacent continuellement l'un l'autre avec le même « hello ! », le même sourire blond, la même plaisanterie dont le motif change à peine sous l'identité de l'intonation. Il y a quelques dames qui me sont aussi limpides qu'elles se croient sophistiquées. Mais laquelle est Marjorie, laquelle Helena ?

Pas de doute que Germaine ne tranche sur tout cela. Lorsque la maison était calme, je vivais dans sa présence, je ne la remarquais pas. Au contraire, toute cette agitation, ce brassage, l'a fait émerger, l'a mise en vedette. Parfois elle suit la chasse ; parfois elle reste avec moi à la maison. Le silence y a une qualité nouvelle. Il participe de celui de la campagne, qui s'est mise à brûler silencieusement, un grand feu sauvage et doux, pour dissimuler le vide qui la guette. Dans la maison également brûle un feu que je ne me lasse pas de regarder. Je descends de ma chambre et vais m'installer tout près de l'âtre du hall, dans le fauteuil qui fait pendant à celui

où Germaine travaille à quelque tapisserie. L'éclat du feu la recouvre. Je ne lui trouve plus, comme autrefois, les yeux trop écartés, le front trop dur. C'est aussi que cette lumière basse l'affine, la grandit. Je m'étonne soudain de la comparer à ce qu'elle était jadis, comme à une personne étrangère : j'ai fait enfin sa connaissance. Nous ne parlons pas. Ou alors nous disons des choses banales, comme : « Quelle bûche extraordinaire : on dirait un gnome ! — Vous aimez les feux ouverts ? — Pas vous ? — Moi, je les adore. — N'est-ce pas étonnant que tant de lumière et de chaleur puisse monter d'aussi peu de matière ? — J'aime cette mode anglaise de laisser une grande salle froide avec seulement un foyer rayonnant où l'on se grille, une zone de tiédeur où l'on est emprisonné. — C'est parfait, à condition que le reste de la maison soit chauffé. Hanley et moi, nous nous sommes fait des concessions mutuelles. — Hanley est-il anglais à ce point ? — Comme un de ses terribles setters roux ! — Vous, malgré tout, vous êtes restée très Parisienne, très chat de Passy. — Vous trouvez que je ronronne ? — Vous êtes paresseuse et grave, tout à la fois. »

Ce que j'aime aussi dans le feu, c'est qu'il fait trembler tout ce qui l'environne, lui prête la même violence, la même instabilité, la même ferveur instantanée qui font la flamme : pour celui qui regarde un feu de bois, il n'y a plus de temps. Parfois, dans le silence, éclatent alors quelques coups de fusil éloignés. Mais rien ne bouge, rien n'a l'air d'entendre.

(A suivre.) MAURICE-JEAN LEFEBVE

BALZAC ET LA RÉALITÉ

I

Il m'est d'autant plus agréable de parler de Balzac que la plupart du temps on se sert de lui comme d'une sorte d'épouvantail pour essayer d'intimider toute tentative de rénovation, d'invention dans le roman contemporain. On oppose d'une façon simplette le roman dit « balzacien » au roman moderne, c'est-à-dire à toutes les œuvres importantes du XX^e^ siècle; or c'est un jeu d'enfant que de montrer que ce roman « balzacien » actuel ne s'inspire en réalité que d'une infime partie de l'œuvre de Balzac et que les seuls héritiers véritables de ce grand homme dans les cinquante dernières années sont Proust, Faulkner, etc. Hélas! les critiques qui brandissent le nom de Balzac comme une sorte de bouclier, les romanciers réactionnaires qui prétendent faire du Balzac ne le connaissent manifestement que fort peu; ils ont lu deux ou trois des chapitres les plus rabâchés de *La Comédie humaine*, *Eugénie Grandet* par exemple, ou *Le Curé de Tours*, et s'en tiennent là; le malheur est que parfois certains esprits assez ouverts, assez avancés, se laissent intimider par cette propagande et nous déclarent vouloir secouer la tyrannie de Balzac, vouloir faire de l'anti-Balzac, en s'opposant à une notion de Balzac ridiculement insuffisante. Certes, il s'agit d'une œuvre tellement énorme qu'il est extrêmement difficile d'en faire, comme on dit,

le tour, chacun y choisit un peu ce qui lui convient. Fort rares finalement sont ceux qui ont lu tout Balzac, ce qui est pourtant indispensable pour une juste appréciation. On rencontre heureusement de moins en moins de gens pour prétendre juger de l'œuvre de Proust en en ayant lu deux ou trois volumes, mais il est encore très fréquent de trouver chez des esprits assez cultivés cette réaction : « Balzac, oh ! naturellement je n'ai pas tout lu. — Oui, vous n'avez pas lu les œuvres de jeunesse qu'il a reniées, vous n'avez probablement pas lu non plus les *Contes drolatiques* ni le théâtre, mais au moins, puisque vous parlez de Balzac, puisque vous nous opposez Balzac, ou que vous vous opposez à Balzac, vous avez lu tous les fragments de ce grand roman inachevé qu'est *La Comédie humaine* ? — J'en ai lu au moins cinq ou six. — Comment ? Et vous parlez de Balzac, et vous avez des théories sur Balzac ! Cela n'est pas sérieux ; parleriez-vous de Baudelaire en ayant lu seulement cinq ou six poèmes dont vous ne sauriez même pas s'ils sont bien ou mal choisis ? Hélas ! cela arrive. »

On s'en tire généralement en déclarant : Balzac est certainement un très grand écrivain, mais un écrivain inégal ; c'est un peu comme si l'on disait : la Madeleine du Vézelay est un admirable monument, mais toutes les pierres qui le composent ne sont pas également intéressantes. Très peu de lecteurs, même aujourd'hui, sont capables de saisir l'ensemble, et par conséquent la justification de ces parties qui, considérées isolément, ne sont certes pas plus passionnantes que les pierres assemblées dans les colonnes ou les parois de Vézelay. Mais ce choix, à l'intérieur de *La Comédie humaine*, qui isole deux ou trois éléments pour rejeter le reste comme inférieur esthétiquement, s'est révélé au cours de l'histoire littéraire des cent dernières années comme extrêmement contingent : la ligne de séparation entre le bon et

le mauvais dans *La Comédie humaine* ne passait pas du tout aux mêmes endroits pour Paul Bourget, disons, pour Proust et pour Baudelaire ou Albert Béguin ; il est donc grand temps de cesser de considérer l'œuvre de Balzac par petits bouts et de l'affronter dans son mouvement général ; en ce qui concerne la relation de Balzac avec les formes les plus audacieuses du roman actuel, on peut grossièrement proposer cette formule : si l'on prend un roman, presque au hasard, parmi ceux qui composent *La Comédie*, il est assez facile de montrer ce qui l'oppose à la littérature actuelle, ce qu'il y a en lui de périmé, ou de dépassé ; mais, si l'on prend l'œuvre dans son ensemble, on découvre que sa richesse et que son audace sont bien loin d'avoir été jusqu'à présent appréciées à leur juste valeur, et qu'elle est par conséquent pour nous une mine prodigieuse d'enseignements. L'œuvre de Balzac est incomparablement plus révolutionnaire qu'il n'apparaît à une lecture superficielle et fragmentaire ; parmi les nouveautés qu'elle apporte, certaines ont été exploitées systématiquement au cours du XIX^e^ siècle, d'autres n'ont trouvé d'échos que dans les œuvres les plus originales du XX^e^, et cette fécondité est bien loin d'être encore épuisée.

II

Commençons par faire remarquer à quel point Balzac est volontairement et systématiquement novateur, quelle conscience il a de son originalité comme romancier, à quel point il considère sa technique et son invention technique comme ouvertes, comme susceptibles de bouleversements surprenants, bien loin de se figer dans cet académisme qu'on lui attribue par suite d'un malentendu complet et dans lequel s'enlisent ses faux disciples.

Il y a, nous le savons, dans *La Comédie humaine*, toute une galerie d'hommes de génie : peintres de génie, musiciens de génie, criminels de génie ; il était impossible certes qu'il n'y eût pas là un romancier de génie. Il conserve un rôle assez effacé dans cette construction inachevée, mais il a tout de même le temps de lancer une proclamation en faveur d'un « nouveau roman ». Il s'appelle d'Arthez, et dans la deuxième partie des *Illusions perdues*, *Un Grand Homme de province à Paris*, il rencontre le jeune Lucien de Rubempré qui débarque d'Angoulême avec sous son bras son recueil de sonnets « Les Marguerites », mais aussi le manuscrit d'un roman historique : « L'Archer de Charles IX ». D'Arthez est le centre d'un groupe de jeunes génies, de jeunes gens qui sont dans la vérité, et qui s'opposent au monde brillant de la presse qui va tenter le jeune provincial pour finalement le perdre. Lucien fait lire son roman à d'Arthez, qui lui fait cette déclaration :

« Vous êtes dans une belle et bonne voie, mais votre œuvre est à remanier. Si vous voulez ne pas être le singe de Walter Scott, il faut vous créer une manière différente, et vous l'avez imité. Vous commencez, comme lui, par de longues conversations pour poser vos personnages ; quand ils ont causé, vous faites arriver la description et l'action. Cet antagonisme nécessaire à toute œuvre dramatique vient en dernier. Renversez-moi les termes du problème. Remplacez ces diffuses causeries, magnifiques chez Scott, mais sans couleur chez vous, par des descriptions auxquelles se prête si bien notre langue. Que chez vous le dialogue soit la conséquence attendue qui couronne vos préparatifs. Entrez tout d'abord dans l'action. Prenez-moi votre sujet tantôt en travers, tantôt par la queue ; enfin variez vos plans pour n'être jamais le même... Chaque règne authentique, à partir de Charlemagne, demandera tout au moins un ouvrage, et quelquefois quatre ou

cinq, comme Louis XIV, Henri IV, François Ier. Vous ferez ainsi une histoire de France pittoresque où vous peindrez les costumes, les meubles, les maisons, les intérieurs, la vie privée, tout en donnant l'esprit du temps, au lieu de narrer péniblement des faits connus. Vous avez un moyen d'être original en relevant les erreurs populaires qui défigurent la plupart de nos rois. Osez, dans votre première œuvre, rétablir la grande et magnifique figure de Catherine que vous avez sacrifiée aux préjugés qui planent encore sur elle... »

Dans un texte admirable et dont la lecture est indispensable pour quiconque désire dépasser la conception scolaire que l'on a trop souvent de Balzac, l'avant-propos de 1842, il reprend les idées qu'il avait attribuées à d'Arthez, en les élaborant :

« Walter Scott élevait donc à la valeur philosophique de l'histoire le roman... Mais, ayant moins imaginé un système que trouvé sa manière dans le feu du travail ou par la logique de ce travail, il n'avait pas songé à relier ses compositions l'une à l'autre de manière à coordonner une histoire complète, dont chaque chapitre eût été un roman, et chaque roman une époque. En apercevant ce défaut de liaison, qui d'ailleurs ne rend pas l'Écossais moins grand, je vis à la fois le système favorable à l'exécution de mon ouvrage et la possibilité de l'exécuter. »

III

Chez Walter Scott et chez les autres romanciers pour lui classiques, il découvre la possibilité de représenter une époque de l'histoire par un personnage romanesque, donc de représenter toute la succession des époques historiques par une succession de personnages liés par des aventures ; il transpose cette

succession en une simultanéité, découvrant que ces personnages ne représentent pas seulement des époques, mais des espèces différentes. Donc, renonçant peu à peu à ce projet d'une histoire générale de l'humanité, il se concentre sur la description de la société contemporaine, monde dont la richesse se développe de plus en plus sous ses yeux et dont la peinture est rendue possible par la pratique du retour des personnages, technique qui a d'abord comme avantage d'être en quelque sorte une ellipse romanesque, un moyen de raccourcir considérablement un récit autrement démesurément long. Il pose ainsi le problème : « Comment rendre intéressant le drame à trois ou quatre mille personnages que présente une société ? » Il est évident d'abord que cette société comporte plus de trois ou quatre mille personnages, et ensuite qu'il serait impossible d'en étudier en détail trois ou quatre mille ; il faut donc, comme dans les romans classiques, que tel personnage soit représentatif de toute une classe et, lorsqu'il a été décrit dans telles circonstances, qu'il puisse servir dans telles autres. Si l'on a besoin pour présenter tel drame d'un notaire, par exemple, inutile de décrire à nouveau son intérieur, sa vie conjugale, il suffira de se référer à tel autre ouvrage dans lequel il paraît déjà. Le principe du retour des personnages est donc d'abord un principe d'économie, mais ses conséquences vont transformer fondamentalement la nature même du travail romanesque. En effet, chacun des ouvrages particuliers va s'ouvrir sur d'autres ouvrages, les personnages qui vont apparaître dans tel ou tel roman n'y seront pas enfermés, ils renverront à d'autres romans dans lesquels nous trouverons sur eux des renseignements complémentaires. Dans chacun des éléments de cet ensemble, il ne nous sera donné, concernant tel ou tel, que ce qu'il est indispensable de connaître pour une compréhension superficielle de l'aventure en question ; et il nous sera possible d'aller plus loin grâce

à la lecture des autres livres dans lesquels ces mêmes personnages apparaissent, de telle sorte que la structure et la portée de tel ou tel roman individuel se transforment selon le nombre d'autres romans que nous avons lus ; telle histoire qui nous a semblé linéaire et un peu simplette à notre première lecture, lors de notre ignorance du monde balzacien, se révèle plus tard comme le point de rencontre de tout un ensemble de thèmes déjà explorés par ailleurs. Nous nous trouvons par conséquent devant un certain nombre de facettes liées les unes aux autres et parmi lesquelles nous pouvons nous promener.

Il s'agit de ce qu'on peut appeler un *mobile* romanesque, un ensemble formé d'un certain nombre de parties que nous pouvons aborder presque dans l'ordre que nous désirons, chaque lecteur découpera dans l'univers de *La Comédie humaine* un trajet différent ; c'est comme une sphère ou une enceinte avec de multiples portes.

On voit que le retour des personnages ou leur persistance d'un roman à l'autre se révèle chez Balzac d'une portée bien plus vaste que dans ce qu'on appelle le roman fleuve, *La Recherche du Temps perdu* par exemple, dans lequel les diverses unités secondaires, les divers tomes, se suivent selon l'ordre du calendrier, où l'on reprend au volume suivant les personnages au point, au moment de leur vie où on les avait laissés dans le volume précédent. Cette succession chronologique des aventures, des unités romanesques, n'est pour Balzac qu'un cas particulier de leurs combinaisons possibles, cas particulier, magnifiquement illustré par cette espèce d'épine dorsale de *La Comédie humaine* que forme la suite : *Illusions perdues*, *Splendeur et Misère des Courtisanes*, *La Dernière Incarnation de Vautrin*. Mais on sait bien que, pour goûter vraiment *Splendeur et Misère*, il est nécessaire de bénéficier de l'éclairage

oblique donné par *Le Père Goriot*, latéral donné par *La Maison Nucingen*. Dans la rédaction de *La Comédie humaine*, Balzac ne suit nullement l'ordre chronologique, il explore peu à peu les aspects d'une réalité qui évolue sous ses yeux, mais pour ce faire il se sert perpétuellement de retours en arrière, et, en ce qui concerne le lecteur, il est impossible de trouver un mode de lecture de *La Comédie humaine* qui satisfasse à une chronologie simple ; on sait d'ailleurs que, dans les romans pris individuellement, la séquence temporelle présente toujours des complexités. Si l'on prend les personnages principaux de l'univers balzacien, on verra que, quel que soit l'ordre de lecture adopté, leurs aventures se présenteront selon des séquences différentes, comme disait d'Arthez : tantôt en travers, tantôt par la queue. Le « Livre » dont Mallarmé a rêvé, et qu'il n'a pu réaliser sur le plan de la poésie lyrique, Balzac en avait donné déjà un prodigieux exemple sur le plan romanesque.

IV

Mais le principe du retour des personnages n'a pas seulement l'avantage de provoquer une multiplication et une exploration quasi automatiques des structures romanesques, il apporte aussi une solution remarquable au problème des rapports du roman avec la réalité, justifiant parfaitement l'introduction de personnages réels à l'intérieur d'un univers romanesque. Il faut voir comment les personnages balzaciens se détachent progressivement des personnages réels, comment la fiction chez lui se constitue méthodiquement à l'intérieur d'une étude de la réalité. Comme il s'agit pour lui de faire une description datée historiquement, il lui est indispensable de faire intervenir de temps en temps des personnages dont l'individualité est liée étroitement à telle ou

telle nation ou à telle ou telle période. Voulant situer tel épisode, il lui est nécessaire de parler de Napoléon par exemple ou de Louis XVIII, et ceux-ci sont des références tellement communes, tellement connues qu'il n'est pas question de les remplacer. Ce sont des personnages historiques et leur historicité s'exprime par le fait qu'il est non seulement possible mais inévitable de trouver des renseignements sur eux en dehors du roman particulier ou du monde romanesque de *La Comédie humaine*. Cette caractéristique a pour le romancier un énorme désavantage : il n'est pas libre vis-à-vis de ces personnages-là, il ne peut pas leur attribuer, leur imaginer des aventures autres que celles qu'il connaît effectivement sous peine de se trouver contredit par tel ou tel document, sous peine, dans les cas les plus graves, de se trouver accusé de mensonge ou de diffamation; comme ils sont uniques, il ne peut pas les baptiser d'un autre nom sous peine de déformer la situation qu'ils devaient justement désigner. A l'autre bout de l'échelle sociale nous trouvons des classes d'individus presque interchangeables : les concierges, par exemple, ou les notaires : il est alors extrêmement facile pour le romancier d'inventer un notaire qui n'existe pas sur les registres de l'état civil et qui est néanmoins tout à fait vraisemblable, sur lequel par conséquent l'imagination romanesque peut se déployer dans toute sa liberté et dans toute sa force. Nous avons donc deux pôles : d'une part, les personnages comme les rois et les empereurs, irremplaçables parce qu'il est de leur nature d'être connus individuellement comme tels, mais dont par conséquent le romancier ne peut pas dire grand-chose; d'autre part, les personnages obscurs dont le romancier peut dire tout ce qu'il veut justement parce qu'il est de leur nature d'être remplaçables, parce qu'ils sont toujours plusieurs et qu'il est parfaitement normal que nous ne connaissions pas le nom de tel ou tel. Entre ces deux pôles

se trouve une région particulièrement intéressante, celle des gens célèbres, j'entends les personnages dont la célébrité jouera un rôle dans le récit, par exemple les poètes ou les peintres; leur célébrité en fait des points de référence quasi obligatoire, leur pluralité permet de leur ajouter un collègue romanesque qui pourra être le double de l'un d'eux, un personnage à clef. Ainsi lorsque Balzac parle du monde littéraire qui lui est contemporain, il est obligé de mentionner Lamartine, Victor Hugo, etc., sinon le lecteur ne reconnaîtrait pas ce monde, mais, s'il veut parler d'un poète individuel, il ne peut pas prendre directement comme exemple Lamartine ou, pour parler d'une romancière, George Sand; il risquerait, en leur attribuant telle ou telle aventure, de se faire accuser de mensonge; il les remplace donc par des représentants : Canalis ou Camille Maupin. Or ces copies, ces doubles vont fatalement se détacher progressivement de leurs modèles réels, ceux-ci devenant plus célèbres, leurs aventures plus connues du public et de plus en plus évidemment distinctes de celles qui leur sont attribuées dans *La Comédie humaine*. On peut donc relever trois étapes dans la constitution de tels personnages : ils sont d'abord un exemple parmi d'autres, un poète comme les autres, un poète ordinaire de la même façon que nous avons un notaire ordinaire; mais, comme le poète possède justement une individualité reconnue, comme le poète ordinaire serait justement un poète médiocre, il est nécessaire de lui attribuer une originalité qui se modèle d'abord sur une originalité existante : Canalis-Lamartine; mais bientôt, l'originalité du personnage à clef se détachant de l'originalité réelle, Canalis se détachant de Lamartine au point qu'il peut apparaître à côté de lui dans une énumération, il se met à représenter non plus tel ou tel poète existant, mais justement une possibilité de poète qui n'existe pas dans la réalité et qui devrait y exister; il comble une

absence qu'il décèle dans le réel, et il a cette particularité d'être bien plus clair que ses collègues existants, bien plus révélateur. Ainsi, dans plusieurs passages de *La Comédie humaine*, Balzac va-t-il pour de nouvelles éditions remplacer Lamartine par Canalis, personnalité qui est devenue encore mieux connue, mot dont la signification est bien plus manifeste.

Balzac écrit : « En voyant reparaître dans *Le Père Goriot* quelques-uns des personnages déjà créés, le public a compris l'une des plus hardies intentions de l'auteur, celle de donner la vie et le mouvement à tout un monde fictif dont les personnages subsisteront peut-être encore, alors que la plus grande partie des modèles seront morts et oubliés. »

Ainsi, dans un des romans pris en particulier, les personnages réels nous renvoient à toute une littérature, une presse, une conversation, les personnages imaginaires importants nous renvoient à d'autres romans, à une littérature beaucoup plus proche, ces deux catégories de personnages forment comme deux sphères concentriques : celle du réel beaucoup plus vaste où ils sont extrêmement nombreux et où nous reconnaissons Napoléon, Louis XVIII, Lamartine et Victor Hugo, celle de *La Comédie humaine* dans laquelle tous les rapports sont en quelque sorte raccourcis, où nous reconnaissons Vautrin, Rastignac, Canalis, etc. Par rapport à chacune des faces des études sociales, l'ensemble constitue par conséquent comme un réel plus proche — la relation de ce qu'on dit d'un personnage fictif dans un roman avec ce qu'on en dit dans les autres étant exactement la même que celle de ce qui est dit d'un personnage réel dans *La Comédie humaine* avec ce qu'on en dit ailleurs.

V

Ces relations inter-romanesques ont une organisation fort élaborée. Ces personnages ne peuvent représenter des groupes de personnages réels que parce que, dans la réalité même, les individus et les objets ont des rapports de signification. Les poètes imaginaires de Balzac ne peuvent naître que parce que dans la réalité même, par l'intermédiaire de la célébrité, les poètes se représentent les uns les autres ; Canalis ne peut représenter et supplanter Lamartine que parce que déjà Lamartine représente et supplante toute une catégorie de poètes, sans parler du fait qu'il représente quantité d'autres hommes, leur donne à certains égards son nom. Il y a donc toute une organisation du réel par rapport à sa représentation, toute une organisation que le romancier ne fait que mener plus loin : les divisions que Balzac a introduites à l'intérieur des *Études Sociales* en sont comme un reflet ou une transposition.

On ne peut manquer, en effet, d'être frappé par l'apparence arbitraire de cette classification : *Scènes de la vie privée, Scènes de la vie de province, Scènes de la vie parisienne, Scènes de la vie politique, Scènes de la vie militaire, Scènes de la vie de campagne.* Puisque nous trouvons dans les *Scènes de la vie privée* des passages situés à Paris ou en province, des épisodes militaires ou politiques, etc., c'est que chacune de ces régions est évidemment en communication avec toutes les autres, et que les termes employés désignent avant tout l'accent mis sur un certain type de relations qui trouvent leur meilleure illustration dans des milieux comme la province, Paris ou l'armée ; il est ainsi facile de voir que les *Scènes de la vie privée* s'adressent au lecteur de la façon la plus simple possible et que c'est pour cela que Balzac les a placées en tête de son ouvrage : tournant

toutes autour du thème du mariage, elles ont une portée morale fort simple, elles cherchent à éclairer la jeunesse et à lui éviter de fatales erreurs. Les *Scènes de la vie privée* sont dans toute l'œuvre ce qui se rapproche le plus de la vie quotidienne du jeune lecteur moyen.

Le décor est situé soit à Paris, soit en province, selon que cela convient le mieux à l'anecdote contée ; cette convenance du décor, de la géographie, Balzac va mettre l'accent sur elle dans les *Scènes de la vie de province* qui ont pour premier but de mettre le lecteur parisien au courant d'une réalité qu'il connaît mal, mais cet aspect documentaire se double d'une étude bien plus profonde, car chacune des villes de province considérées se révèle comme particulièrement caractéristique d'un aspect de toutes les autres, chacune est prise par conséquent à la fois comme une ville ordinaire et comme la ville qui convenait à l'histoire racontée, celle dans laquelle cette histoire a pu ou aurait pu prendre sa forme la plus significative.

Si les villes de province sont en quelque sorte sur un pied d'égalité et se représentent les unes les autres en isolant chacune d'une façon particulièrement claire un aspect de leur fonctionnement, Paris se trouve par rapport à elles toutes dans une situation tout à fait privilégiée : elle n'est pas une ville comme les autres, elle n'a pas avec les autres cette relation de signification réciproque, elle en est en quelque sorte la multiplication, elle est la figure concentrée de l'ensemble de leurs rapports ; la Ville de Paris est par rapport au reste de la France comme les *Études sociales* par rapport au réel, elle est son rêve ou son roman, elle est dans ses replis le roman d'elle-même, elle est le romanesque réel ; en elle vont donc pouvoir se produire des événements invraisemblables, extraordinaires, non seulement pour les étrangers, comme sont extraordinaires pour le Parisien ignorant les *Scènes de la vie de province*,

mais pour le Parisien lui-même ; après s'être reconnu dans les *Scènes de la vie privée*, il lui fallait être dépaysé par les *Scènes de la vie de province* pour pouvoir affronter ce dépaysement bien plus grand qui l'attend dans sa ville même.

De même que la ville de Paris reflète toutes les villes de province et est unique pour chacune d'elles, de même un homme en vue représente les autres hommes et est unique pour chacun d'eux. Les *Scènes de la vie politique* sont donc le complément nécessaire des *Scènes de la vie parisienne* ; nous avons déjà vu quelles difficultés de principe rencontre cette partie de l'œuvre, et, de même que la ville de Paris est non seulement la représentation mais le rêve des autres villes, il est des existences qui sont le rêve des autres, qui sont le déchaînement de ce que les autres ne peuvent que contenir. Balzac déclare : « Après avoir peint dans ces trois livres la vie sociale, il restait à montrer les existences d'exception qui résument les intérêts de plusieurs ou de tous et qui sont en quelque sorte hors la loi commune : de là les *Scènes de la vie politique*. Cette vaste peinture de la société finie et achevée, ne fallait-il pas la montrer dans son état le plus violent ; se portant hors de chez elle, soit pour la défense, soit pour la conquête ? De là les *Scènes de la vie militaire*. »

Nous avons suivi un dépaysement progressif depuis les *Scènes de la vie privée* jusqu'aux *Scènes de la vie parisienne, politique, militaire*, depuis les existences habituelles jusqu'à des existences de plus en plus exceptionnelles, supposant une complexité sociale de plus en plus grande, mais dans les *Scènes de la vie militaire* en particulier on va trouver des événements qui dépouillent l'individu de cette complexité sociale, qui le font retomber sur la terre nue ; il peut y avoir depuis l'existence habituelle du lecteur un autre dépaysement, qui va le plonger dans une généralité bien plus grande ; au lieu

de revenir à Paris, le chemin qui passe par les *Scènes de la vie de province* peut s'en éloigner plus encore et nous amener dans une région par rapport à laquelle celle où vit le lecteur est déjà roman et rêve, région dont une des caractéristiques essentielles sera justement qu'on n'y lit point, région par conséquent à laquelle le roman ne saurait du tout s'adresser directement et qui représente par conséquent pour lui une sorte d' « autre » absolu, de mur auquel il se heurte, par là même, base inébranlable de tous les jugements, référence dernière, le réel dans son ultime résistance au langage, ce qui, proche de nous géographiquement, est le plus loin de nous mentalement, le sauvage que nous croisons non point dans la rue d'une ville, mais sur une route entre deux villes : les *Scènes de la vie de campagne.*

VI

Balzac, pour faire connaître le réel, raconte des histoires qui n'ont pas eu lieu ; pour nous faire comprendre les personnages réels, il en invente d'autres qui leur sont semblables, qui sont un échantillon de leur espèce ; cet échantillon peut devenir si remarquable qu'il va constituer une espèce nouvelle nous permettant de beaucoup mieux saisir le fonctionnement des groupes et puissances ; or le problème concernant les individus se retrouve au niveau des groupes, et Balzac va donc être amené à constituer des groupes imaginaires dont il lui faudra, pour leur donner quelque vraisemblance, expliquer pourquoi ils ne sont pas connus. C'est ainsi que, dans les *Scènes de la vie parisienne* et les *Scènes de la vie politique*, un de ses thèmes fondamentaux, ou, si l'on préfère, de ses instruments fondamentaux sera la

société secrète. On voit donc comment l'univers des études sociales se détache progressivement du réel pour constituer un univers fantastique qui le complète et qui l'éclaire.

Dans tous les romans auxquels nous avons fait allusion jusqu'à présent, le décollement par rapport au réel reste à l'intérieur de certaines limites. Si étonnantes, si dépaysantes que soient ces histoires, elles demeurent pourtant vraisemblables, au moins pour Balzac, et ceci non seulement dans le sens qu'elles obéissent aux lois de la nature en général, mais qu'elles se cantonnent dans ce que l'on peut raconter dans un salon parisien ; c'est à l'intérieur de la conversation ou du journalisme, des nouvelles que l'on se donne que tous ces événements sont inscrits. Nous aurions pu apprendre cette histoire de l'un ou l'autre de nos amis. Elle est donc non seulement possible, mais possible à l'intérieur de limites étroites géographiquement (la France et un peu de Suisse exceptionnellement dans *Albert Savarus*) et historiquement (en gros depuis la Révolution). Mais, de même que pour parler des personnages réels il vaut mieux parfois employer des personnages fictifs, de même, pour parler des événements récents, il est bon de faire intervenir des événements anciens; pour faire saisir certains aspects du quotidien, le mieux est souvent de s'installer en plein fantastique. Certaines liaisons dont il serait fort difficile et fort long de montrer le détail, on peut les exprimer dans un raccourci saisissant. De même qu'un personnage inventé peut représenter grand nombre de personnages réels, de même un événement manifestement inventé peut résumer toute une étude. Cette contraction de la réalité qui se produit dans la première partie de *La Comédie humaine*, elle va se poursuivre dans la seconde, dans les *Études philosophiques*, qui ont toutes comme trait commun leur distance, leur décollement plus grands par rapport au quotidien. Nous avons pris

l'image de deux sphères concentriques pour figurer les rapports de l'univers de *La Comédie humaine* et de la réalité au milieu de laquelle Balzac écrivait. A l'intérieur de *La Comédie humaine*, cette relation se réfléchit, et l'ensemble des *Études philosophiques* est comme une troisième sphère à l'intérieur de celle des *Études sociales* ; elle joue par rapport à celle-ci le même rôle que celle-ci par rapport au réel : éclaircissement et contraction. Nous avons vu que les personnages imaginaires qui peuplent les *Études sociales* sont une forme remarquable d'ellipse; les événements soit fantastiques, soit lointains que nous trouvons dans les études philosophiques sont eux aussi des ellipses bien plus violentes. La relation entre les deux niveaux de l'œuvre est particulièrement claire, on le comprend aisément, si l'on considère les personnages d'artistes; on voit très bien comment Frenhofer ou Gambara, peintre et musicien invraisemblables, résument, éclairent et poussent jusqu'à une certaine limite les peintres ou les musiciens qui apparaissent dans la première partie.

Le rôle des *Études philosophiques* comme foyer de réflexion au centre de *La Comédie humaine* explique certains des aspects les plus étranges et jusqu'à présent les plus mal compris de cette œuvre — je veux parler de l'importance que Balzac accorde à certaines sciences considérées aujourd'hui comme de fausses sciences : la physiognomonie de Lavater et la phrénologie de Gall. Les ellipses balzaciennes, le fait que toute une catégorie de personnages est représentée par un seul, donc par un seul visage, resserrent la liaison entre les apparences extérieures et la fonction, le tempérament, etc. Dans *La Comédie humaine*, ces liaisons obéissent à des lois plus simples que dans la réalité ; les généralisations de Gall et Lavater, qui nous paraissent aujourd'hui purement enfantines ou imaginaires, retrouvent justement toute leur valeur dans l'œuvre de Balzac en tant que science

imaginaire, codifiant des liaisons intérieures au roman et dont l'application à la réalité peut fort bien n'avoir qu'une valeur de figure. Il en est de même de la théorie du magnétisme animal, de l'électricité, de la puissance matérielle de la pensée. Tout cela possède un degré d'application différent suivant la région de *La Comédie humaine* dans laquelle on se trouve. Il est tout à fait facile de voir comment ces sciences imaginaires et la philosophie imaginaire de Swedenborg, qui couronne les *Études philosophiques* dans *Séraphita*, réfléchissent les particularités de l'univers balzacien, constituent une élucidation provisoire de ses relations avec le réel.

Pour quiconque s'intéresse à la théorie du roman, tout cela constitue une énorme mine d'exemples et de problèmes presque inexploitée.

VII

Mais le mouvement de la pensée balzacienne ne s'arrête pas dans cette réflexion : après les *Études philosophiques* viennent les *Études analytiques*. C'est certainement la partie la plus négligée de l'œuvre, et ceci pour une raison bien simple : elle n'existe qu'à l'état embryonnaire, mais il est indispensable de la faire entrer en considération si l'on veut apprécier dans toute son ampleur le projet balzacien.

Balzac déclare, dans l'avant-propos de 1842 : « Enfin, après avoir cherché, je ne dis pas trouvé, cette raison du moteur social, ne fallait-il pas méditer sur les principes naturels et voir en quoi les sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle, du vrai, du beau ? » et plus loin, après avoir de nouveau décrit les *Études philosophiques* : « Au-dessus, se trouveront les *Études analytiques*, desquelles je ne dirai rien, car il n'en a été publié qu'une seule, la *Physiologie du Mariage*. D'ici à

quelque temps, je dois donner deux autres ouvrages de ce genre. D'abord la *Pathologie de la Vie sociale*, puis l'*Anatomie des Corps enseignants* et la *Monographie de la Vertu.* » Dans le prospectus de 1845, il ajoute un *Dialogue philosophique et politique sur les Perfections du XIX*e *Siècle.* Il ne publiera rien de tout cela, et nous ne possédons qu'une seule autre *Étude analytique* : les *Petites Misères de la Vie conjugale.* Les titres mêmes nous indiquent qu'il s'agit là d'ouvrages fort différents de ce qu'on appelle des romans. Les deux que nous avons sont des manuels humoristiques, avec des théorèmes, des axiomes illustrés de petites scènes. Ce sont des pamphlets contre les mœurs contemporaines, à la fin de l'enquête sur la société, l'effort pour transformer celle-ci. Le mouvement qui a mené jusqu'aux *Études philosophiques* se renverse, et l'on retrouve le quotidien dans une intention polémique. Les deux livres que nous avons sont des *Scènes de la Vie Privée*, mais racontées sur un tout autre ton.

Pour rendre compte de la présence des *Études analytiques*, il est nécessaire d'abandonner l'image des sphères qui se révèle maintenant insuffisante, car tout l'ensemble de l'œuvre se met en mouvement, les *Études analytiques* prenant appui sur les *Scènes de la vie de campagne* comme les *Études philosophiques* sur les *Scènes de la vie parisienne.* Elles devaient être la conclusion pratique de l'œuvre, son action immédiate sur les points névralgiques décelés, sa pointe d'engagement, et il est parfaitement compréhensible que cette partie soit restée à l'état embryonnaire à cause de l'évolution qui s'est produite à l'intérieur de la pensée de Balzac tandis qu'il s'efforçait de réaliser ce plan auquel il lui fallait toujours ajouter de nouvelles cases. On sait que la pensée politique de Balzac est à l'origine aussi réactionnaire qu'il est possible ; son dessein était, comme il dit, « un retour aux principes qui se trouvent dans le passé par cela

même qu'ils sont éternels », et il nous déclare sans ambiguïté ce que sont pour lui ces principes : « J'écris à la lueur de deux vérités éternelles, la religion, la monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament, et vers lesquels tout écrivain de bon sens doit essayer de ramener notre pays. » Mais on sait aussi que le christianisme de Balzac, tout teinté de Swedenborg, a eu de moins en moins à voir avec celui de l'Église officielle, que la monarchie telle qu'elle était lui est apparue de plus en plus insatisfaisante. Son énorme travail romanesque a eu pour résultat de mettre de plus en plus profondément en question ces principes auxquels il se déclarait attaché, et qui se sont révélés à lui comme de plus en plus éloignés de cette vérité en quête de laquelle il s'était mis. L'énorme mouvement de l'œuvre provoque une sorte de labourage, de révolution de l'image du réel qui l'entraîne bien au-delà, politiquement, du but proposé tout d'abord.

L'œuvre de Balzac bascule sur elle-même, et l'on peut dire qu'elle a entraîné tout le roman postérieur dans son bouleversement, que nous restons dans son sillage. C'est un tremplin solide, nous pouvons prendre appui sur lui ; il est peu d'inventions actuelles qui ne puissent y trouver leur annonce et leur justification. Il est peu de lecture, par conséquent, qui soit plus enrichissante aujourd'hui pour un romancier, qui introduise mieux le lecteur aux problèmes du roman contemporain ; mais attention, pas de malentendus, je dis bien : Balzac.

MICHEL BUTOR

COLLÈGE

En classe enfantine du collège de Saint-Lô, Grandin, à son âge de six ans, après que la maîtresse eut essayé de définir ce qu'on appelait la guerre, leva la main et, s'étant dressé, mince et blond dans son sarrau noir, fit cette déclaration : « Madame, mon grand-père a fait la dernière guerre. » Il s'agissait de celle de 1870-1871, qui revêtit d'un coup sa couleur émouvante par cette phrase qui pouvait aussi laisser entendre qu'il y aurait d'autres guerres, vérité qui, un instant, flotta dans cette journée d'une longue semaine d'écolier d'avant l'année fatidique.

Un texte du livre de lecture s'intitulait « Le grand Chêne », et s'organisait au-dessous d'une image représentant le tronc creux de ce chêne dans lequel se groupaient des enfants s'imaginant l'habiter et qui en attendaient d'autres dans le rôle d'assaillants. Cette gravure évoquait la palpitation des campagnes et ce sentiment de sécurité qu'apportent les ancestrales interjections des paysans. Si la classe devenait pour un court moment silencieuse, on entendait merveilleusement l'aboi des chiens, au loin, dans les terres.

Prise dans une robe gris cendre ajustée, de ses mains diaphanes, la maîtresse faisait courir sur des horizontales tiges de fer les billes voyantes du boulier, sur le

cadre duquel, à sa partie supérieure, se lisait l'inscription *Boulier numérateur compteur*. Quelquefois, aux beaux jours, une fenêtre ayant été ouverte, frémissaient sous un souffle de brise les tableaux d'histoire figurant Gaulois, Francs ou Capétiens à tuniques et manteaux.

***

La classe préparatoire, dont le maître encore jeune portait toute la barbe, possédait une grande caisse contenant une collection de cartons à échantillons destinés à illustrer l'enseignement des leçons de choses. Sur chacun des cartons en rapport avec un sujet déterminé se trouvaient fixés les échantillons directement ou dans de petits tubes de verre. Ainsi voyait-on des fragments de minéraux, des poudres, des liquides ; mais il existait un tube où rien ne s'apercevait et sous lequel se lisait cette seule mention : *Air*. Comme les écoliers s'étonnaient de cette vacuité apparente, le maître leur dit : « Ah ! vous croyez donc qu'il n'y a rien dedans ? Vous entendriez du bruit si je le débouchais ! » Mais il ne voulut bien sûr pas laisser échapper cet air comprimé proposé à la connaissance.

***

A la récréation précédant l'étude du soir, le répétiteur Castelin allait et venait nonchalamment, sifflant, jonglant de sa clef avec des déhanchements, faisant à l'un des yeux ronds, écoutant l'air goguenard les doléances d'un autre, disant à l'élève Lajoie qu'il voyait mélancolique : « Alors, Lajoie dans la tristesse. » Interpellation qui ne déridait Lajoie qu'à peine et par politesse ; il se pouvait d'ailleurs qu'élève et répétiteur s'enfermassent dans la même mélancolie pour rester de longues minutes ensemble, sans rien dire, accotés au

mur bas derrière lequel s'étageaient potagers et vergers jusqu'au vague d'un horizon bleuâtre.

Il surgissait à la fenêtre d'une classe une vieille concierge vendant des petits pains en tresse, la tête enveloppée d'un fichu. Des groupes se formaient chuchoteurs le long des murs de la chapelle désaffectée, sous ses arcs-boutants. Parfois les grands organisaient pour les petits et moyens un cirque à deux sous la place, se charbonnant le visage ou se collant sur les joues et le bout du nez des pétales de géranium. Un jour, un moyen, gros garçon à longue blouse, qui se nommait Foin, organisa à lui seul pour les petits un spectacle dont le prix ne serait que d'un sou : il possédait une loupe à travers laquelle il montrerait — ce serait là son spectacle — grossie quatre fois au moins, une légère cicatrice provenant de l'égratignure qu'il s'était faite par mégarde à une main. Les plus jeunes écoliers s'étaient mis en file et attendaient leur tour, leurs cinq centimes dans la paume fermée. Le répétiteur Castelin s'avança, constata l'entreprise, hocha la tête devant son innocence et, finalement, s'éloigna. Tous les amateurs ne devaient point se pencher sur la loupe, car la cloche pour l'étude sonna dans cette fin de jour, alors que bon nombre espéraient encore voir la cicatrice de Foin.

***

De haute stature, portant la moustache et une barbe divisée qu'il tirait ou peignait de ses doigts, Agnès, le surveillant général, professeur de latin en troisième, faisait une forte impression : il ne montrait jamais que deux visages, l'un de bonne humeur franche, l'autre de mauvaise humeur aussi franche, deux visages qui se plissaient si différemment. Il disait volontiers : « A dix-huit ans, un jeune ouvrier peut être un homme, alors qu'à dix-huit ans un élève de philosophie n'est encore qu'un gamin. »

Un jour que la classe de troisième traduisait du Salluste, le garçon qui opérait en arriva à un « *qui natus est ex concubina* » s'appliquant à un certain personnage. « Qui est né d'une concubine », bredouilla le traducteur. Alors, lissant sa barbe fourchue, Agnès lentement articula : « Qu'est-ce que c'est que ça, une concubine ? » Suivit un silence gêné de presque toute la classe. Mais Simon, un élève musclé qui, seul de nous, portait une moustache plus que naissante, leva le bras droit. Admis à répondre, il dit d'un seul trait, s'étant mis debout, bras croisés : « C'est une femme qui couche avec un homme sans être mariée. » — « Fort bien, monsieur Simon, dit Agnès, continuons. »

L'élève Castel, aux cheveux rouges, s'avérait un cancre à belle voix. Agnès, à plusieurs reprises, lui fit chanter une ode d'Horace, qui, disait-il, devrait l'être sur l'air de l'hymne liturgique « *Iste confessor* » dont il donna lui-même le juste ton. Dans cette ode se trouvait précisé que Jupiter, d'un seul froncement de son sourcil, terrifia Rome. La chute du morceau :

terruit Urbem

gardait une majesté sombre que Castel, sa mèche rouge lui tombant sur le front, faisait valoir alors qu'un soleil tranquille entrait dans la classe à pupitres ravagés.

Agnès eût voulu que nous traduisions les auteurs latins aussi fortement qu'il se pouvait. Pour le fameux vers de Virgile, au lieu de la traduction ressassée par des générations :

Bienheureux l'homme des champs s'il connaissait son [bonheur

il proposait :

Bienheureux les cultivateurs s'ils connaissaient leurs [biens

J'étais en philosophie lorsque Agnès fut nommé au lycée de Cherbourg. Revenu un jour pour quelques heures à Saint-Lô, nous le rencontrâmes, mes parents et moi, dans la salle d'attente des troisièmes classes de la gare. Il insista pour que nous venions le voir à Cherbourg. Mes parents répondirent que cela ne serait pas impossible, pourtant j'eus tout de suite conscience que nous n'irions jamais. Avait-il son visage de franche bonne humeur ou bien celui de franche mauvaise humeur quand il tomba foudroyé par une attaque sur un seuil de classe ? Je cherchai alors à me figurer son grand cadavre couché sur le lit d'une chambre d'ailleurs inventée aux fenêtres donnant sur les bassins du port de guerre où des cuirassés étincelaient sous un ciel de tout temps.

***

En troisième, je connus de nombreux retours du collège avec Grandin, dont le grand-père qui avait fait la guerre de soixante-dix était maintenant mort. Nous portions tous deux les rituels capuchons que nos serviettes tenues derrière le dos bossuaient. Nous regardions l'affiche du théâtre municipal où, sous le nom de chaque acteur, on indiquait qu'il était du *Gymnase*, de l'*Athénée*, du *Vaudeville*. Pour qu'il puisse en faire mention, m'avait précisé mon père, un jour, il faut que l'acteur ait joué au moins une fois dans un de ces théâtres, ne fût-ce qu'un mince rôle. Le sujet de conversation, lors de ces retours du collège, fut pendant longtemps *Les Misérables* de Hugo, que nous lisions, Grandin et moi, en connivence, sans jamais, comme d'autres le faisaient, sauter les digressions, surtout pas celle qui déroule dans un verbe fracassant la bataille de Waterloo. Lorsque nous approchions de la maison de Grandin, qui se trouvait bien avant la mienne, nos pas se faisaient plus lents, nous sentions certes fuir le temps, mais apercevions toute la liberté d'un vaste avenir

mouvant. Maison grise que celle de Grandin, avec son rustique granuleux, son perron de trois marches, sa sonnette fourbie qui commandait dans le vestibule une cloche. Tout près, des ateliers faisaient entendre des bruits de varlopes et de scies. Une demie ou simplement un quart sonnant à l'église Notre-Dame précipitait notre séparation jusqu'au lendemain. De partout montait gravement la splendeur de la durée.

JEAN FOLLAIN

LA FILLE DE RAPPACCINI[1]

A Leonora Carrington.

PERSONNAGES *(dans l'ordre de leur entrée en scène).*

LE MESSAGER,
ISABELLE (vieille servante),
GIOVANNI (étudiant napolitain),
RAPPACCINI (médecin célèbre),
BÉATRICE (sa fille),
BAGLIONI (médecin et professeur à l'Université de Padoue).

La scène est à Padoue.

PROLOGUE

Le jardin du Dr Rappaccini. D'un côté de la scène, une vieille maison où se trouve la chambre de Giovanni. La scène sera disposée de façon que les spectateurs puissent voir un grand miroir couvert de poussière, à l'intérieur de la chambre, haute et étroite, plutôt

1. Cette pièce en un acte, tirée d'un conte de Nathaniel Hawthorne, fut représentée pour la première fois le 30 juillet 1956, au second programme de « Poesia en voz alta », de l'Université de Mexico. Mise en scène de Hector Mendoza ; décors et costumes de Leonora Carrington ; musique de Joaquin Gutierrez Heras.

sinistre. Un balcon, avec un rideau déchiré, domine le jardin. Au centre est un arbre d'aspect fantastique. Quand le rideau se lève, la scène reste obscure, sauf à l'endroit où se tient le Messager, personnage hermaphrodite, vêtu ainsi que les figures du Tarot, sans pourtant reproduire aucune d'elles en particulier.

LE MESSAGER. — Mon nom, mon origine, n'ont aucune importance. En réalité, je n'ai pas de nom, ni de sexe, ni d'âge, ni de patrie. Homme ou femme, vieillard ou enfant, hier ou demain, nord ou sud, indifféremment ; les deux genres, les trois temps, les quatre âges et les quatre points cardinaux convergent en moi et s'y confondent. Mon âme est transparente ; si vous vous penchiez sur elle, vous pourriez être engloutis dans une clarté vertigineuse et froide ; tout au fond, vous ne trouveriez plus rien qui soit à moi. Rien que l'image de votre propre désir, qui jusque-là vous était inconnu. Je suis le lieu de la rencontre ; en moi, tous les chemins débouchent. Espace, pur espace, absent et vide ! Je suis ici, et pourtant je suis aussi là ; tout est ici, tout est là. Je suis en n'importe quel point électrique de l'espace, en n'importe quelle particule aimantée du temps ; hier est aujourd'hui, demain est aujourd'hui ; tout ce qui fut, tout ce qui sera, est présent en ce moment même, ici, sur la terre, ou là, sur quelque étoile. Rencontre : deux regards qui se croisent et s'unissent en un point incandescent, deux volontés qui s'enlacent et font un nœud de flammes. Rencontre librement acceptée, fatalement élue.

Union, séparation : des âmes se rapprochent et sont comme une constellation qui pendant une fraction de seconde chante au centre du temps, des mondes se

dispersent comme les grains éparpillés dans l'herbe par une grenade mûre. *(Il tire une carte de Tarot.)* Voici, au centre de la danse, en guise d'étoile fixe, la reine de la nuit, la dame infernale, la souveraine qui gouverne la croissance des plantes, le rythme des marées et les mouvements du ciel ; la chasseresse lunaire, conductrice des morts dans les vallées souterraines ; la mère des récoltes et des sources, qui dort une moitié de l'an et puis se réveille, sombre et puis dorée alternativement, parée de bracelets d'eau, tenant dans sa main droite l'épi solaire de la résurrection. *(Il tire deux cartes.)* Et j'ai là ses ennemis : le roi de ce monde, assis sur son trône d'excréments et de pièces d'or, les genoux tremblants sous le code de la morale et sous celui des lois, un fouet à portée de sa main — le roi vertueux et justicier, qui rend à César ce qui est à César et qui refuse à l'esprit ce qui appartient à l'esprit. En face de celui-là, l'ermite ; adorateur du triangle et de la sphère, lecteur d'inscriptions babyloniennes et sourd au langage du sang, perdu en son labyrinthe de syllogismes, prisonnier de soi-même. *(Il tire une autre carte.)* Voici le baladin, l'adolescent ; il dormait, la tête tournée vers son enfance, mais il a entendu le chant nocturne de la dame et s'est réveillé. Guidé par ce chant, il va, les yeux bandés, au-dessus de l'abîme, en se balançant sur la corde molle. Il marche avec sûreté, et ses pas le conduisent à la poursuite de son rêve, vers moi, qui n'existe pas. La moindre défaillance causerait sa chute. Et voilà la dernière carte : les amants. Deux figures, dont l'une est de la couleur du jour et l'autre de la couleur de la nuit. Deux chemins. Car l'amour est élection. La mort, ou la vie ? *(Le Messager se retire.)*

Scène Première

Le jardin reste obscur. La chambre est faiblement éclairée. Le rideau du balcon s'entrouvre.

Isabelle, *elle entre et montre la chambre.* — Nous sommes enfin arrivés, mon jeune seigneur. *(Devant le silence et le manque d'enthousiasme du jeune homme.)* Il y a bien des années que cette chambre n'a pas été habitée, et, à cause de cela, son air d'abandon vous impressionne. Mais vous lui rendrez la vie. Les murs sont grands...

Giovanni. — Peut-être trop. Si hauts et si épais...

Isabelle. — Ils ne laissent pas entrer le bruit de la rue. Rien de mieux pour un jeune étudiant.

Giovanni. — Épais et humides. J'aurai du mal à m'habituer à l'humidité et au silence, malgré l'avis de certains, qui prétendent que la pensée se nourrit de solitude.

Isabelle. — Vous vous sentirez bientôt comme chez vous, je vous l'assure.

Giovanni. — A Naples, j'avais une grande chambre, et mon lit était vaste et haut comme un navire. Chaque nuit, quand je fermais les yeux, je naviguais sur des mers sans nom, entre des terres inconnues, des continents d'ombre et de brume. Quelquefois je m'épouvantais à l'idée de ne retourner plus, et je me voyais perdu pour toujours, tout seul, au milieu d'un océan noir ; mais mon lit glissait avec une sûreté tranquille sur le dos de la nuit, et, chaque matin, il me déposait à bon port. Je dormais en laissant la fenêtre ouverte ; à l'aube, le soleil et la brise de mer entraient dans ma chambre.

Isabelle. — Padoue n'est pas au bord de la mer, mais nous avons des jardins. Les plus beaux d'Italie.

GIOVANNI, *à part.* — La mer, et le soleil sur la mer... Cette chambre est vraiment trop obscure.

ISABELLE. — Parce que les rideaux sont baissés. Quand vous les tirerez, la lumière vous aveuglera. *(Elle tire les rideaux. Devant les spectateurs, le jardin s'illumine.)*

GIOVANNI, *ébloui.* — Voilà qui est différent. Quelle lumière dorée ! Et il y a un jardin. Appartient-il à la maison ?

ISABELLE. — Autrefois, il en faisait partie. Maintenant, il est la propriété du Dr Rappaccini, le fameux médecin.

GIOVANNI, *il vient sur le balcon.* — Ce lieu n'est pas un jardin. Ou, tout au moins, ce n'est pas un jardin napolitain. C'est un cauchemar.

ISABELLE. — A Padoue, seigneur, beaucoup de gens sont de votre avis. Mais ne vous alarmez pas ; le Dr Rappaccini ne cultive pas de fleurs vulgaires. Il n'est rien, dans ce que vous voyez là, qui ne soit herbe ou plante médicinale.

GIOVANNI. — D'ailleurs, l'air est délicieux, Tiède et frais en même temps, subtil et léger. Sans poids, il n'a qu'une odeur insaisissable. Avouons que ce Rappaccini, s'il ignore l'art de plaire aux yeux, connaît bien le secret des arômes. Et quel genre d'homme est-il ?

ISABELLE. — Pour moi : un savant, un grand savant. Les gens disent qu'il n'y a pas un médecin comme lui. Et ils disent bien d'autres choses.

GIOVANNI. — Quelles choses ?

ISABELLE. — Mon jeune seigneur en jugera par lui-même. Aujourd'hui ou demain, de ce balcon, vous le verrez. Tous les jours il vient soigner ses plantes, et souvent sa fille l'accompagne.

GIOVANNI. — Non, décidément, tout cela ne me plaît pas. *(Il baisse le rideau.)* Et la fille de Rappaccini, ressemble-t-elle à son père ?

ISABELLE. — Béatrice est une des créature les plus belles qui aient jamais paru devant mes pauvres yeux.

Elle a de nombreux prétendants, mais rien que de loin, car son père ne la laisse approcher par personne. Et elle est timide : dès qu'elle voit un étranger, elle court se cacher. Ne désirez-vous rien d'autre, seigneur ? J'aurais grand plaisir à vous servir en tout ce que je pourrais. Vous êtes si jeune et de si bonne mine. Et vous vous sentez tellement seul...

GIOVANNI. — Non, merci, dame Isabelle. La solitude ne fait pas mal.

SCÈNE II

GIOVANNI. — J'essayerai donc de m'habituer à cette caverne. A condition de ne pas me changer en chauve-souris. *(Il s'approche du miroir, souffle sur la surface poussiéreuse ; il fait des gestes à l'imitation du vol des chauves-souris ; il rit, redevient sérieux. A ce moment rentre Isabelle, qui le surprend.)*

ISABELLE. — Que le jeune seigneur me pardonne de l'interrompre. J'avais tant de peine à vous avoir laissé seul que je me suis permis de vous apporter ces roses. Puissent-elles vous égayer un peu. Je les ai cueillies moi-même, ce matin.

GIOVANNI, *prenant les fleurs.* — Merci, dame Isabelle ; merci beaucoup. *(Isabelle se retire.)*

GIOVANNI. — Geste très délicat. Elles sont belles, mais je n'ai personne à qui les offrir. *(Il les jette ; puis, en souriant, il les ramasse ; il s'approche du miroir, s'y regarde avec complaisance, fait une révérence, offre les fleurs à une demoiselle imaginaire et termine sur une pirouette. Il reste immobile, avec l'air d'hésiter. Ensuite il fait une autre gambade, tire les rideaux et vient sur le balcon. Voyant Rappaccini, il s'efface à demi, pour épier sans être vu.)*

Scène III

Rappaccini, *il examine les plantes, se penche sur une fleur.* — Il suffit de te regarder pour que tu deviennes pourpre comme une petite fille timide. Que de sensibilité, et quelle coquetterie ! Tu rougis, mais tu es bien armée. Si quelqu'un te frôlait, il n'aurait pas à attendre longtemps pour voir sa peau couverte d'une belle végétation de taches bleues. *(Il sautille et voit d'autres plantes enlacées.)* Les amoureuses, elles s'embrassent comme un couple adultère! *(Il les sépare, arrache l'une d'elles.)* A partir de maintenant, tu vas être toute seule, et ton furieux désir communiquera à ceux qui se pencheront sur toi un délire sans trêve, pareil à celui de la soif, à celui des miroirs opposés. *(Il sautille, voit une autre plante.)* Et toi, qui es-tu, la vie ou la mort ? *(Il hausse les épaules.)* Qui pourrait le dire ? N'est-ce pas la même chose ? En naissant, notre corps commence à mourir ; en mourant, il commence à vivre... quoique d'une vie assez particulière. Qui donc oserait prononcer d'un cadavre que c'est un corps privé de vie ? Allez interroger les vers ; ils vous diront que celui-là ne fut jamais en meilleure santé. Poisons, antidotes, une seule chose et la même. La belladone, le datura stramoine, la ciguë, la jusquiame, l'ellébore... quelle infinie richesse de formes, quelle diversité d'action ! Et le lactaire vénéneux, et le phallus impudique, et la nielle, et l'oïdum, et la fausse avoine, et la vesse-de-loup, et le bolet Satan... Tout près, à moins d'un pouce de distance dans l'échelle des formes, le lycopode et la pulmonaire, la mousse d'Irlande et le vert-de-gris domestique, terreur des cuisiniers. Malgré

les apparences, le principe est le même. Un petit changement, une légère altération, et voilà le poison qui se change en salutaire élixir. Mort, vie, des mots, rien que des mots ! *(Il sautille et se place devant l'arbre.)* Béatrice, ma fille...

BÉATRICE, *elle paraît sur le seuil, puis s'avance.* — Me voici, père.

RAPPACCINI. — Vois notre arbre, ce qu'il devient. Toujours plus haut, plus gracieux. Et il s'est couvert de fruits.

BÉATRICE, *devant l'arbre.* — Qu'il est beau, qu'il est fort ! Comme tu as grandi, frère. *(Elle l'embrasse, pose sa joue sur le tronc.)* Tu ne parles pas, et pourtant, à ta manière, tu réponds ; ta sève coule plus vite. *(A son père :)* Je le sens palpiter, comme s'il était vivant.

RAPPACCINI. — Il est vivant.

BÉATRICE. — Je voulais dire : vivant comme toi ou moi ; vivant comme un garçon. *(Elle s'approche d'une feuille et la flaire.)* Laisse-moi respirer ton odeur ; permets que je te vole un peu de vie.

RAPPACCINI. — Il y a un instant, je me disais que ce qui est vie pour les uns, cela même, pour les autres, est mort. Nous ne voyons qu'une moitié de la sphère. Mais la sphère est faite de mort et de vie. Si j'arrivais à déterminer la juste mesure et les proportions exactes, je ferais entrer dans la mort sa contrepartie de vie ; alors les deux moitiés se réuniraient, et nous serions comme des dieux. Si mon expérience...

BÉATRICE. — Non ! Ne me parle pas de cela. Je suis contente de mon sort et je suis heureuse en ce jardin, avec ces plantes qui sont toute ma famille. Quoique, par moment, je voudrais tenir une rose entre mes doigts et la flairer, orner mes cheveux de jasmin, ou simplement effeuiller une marguerite sans voir ses pétales prendre feu sous mes doigts.

RAPPACCINI. — Les roses, les marguerites, les violettes,

les œillets, pauvres plantes qui ne résistent pas au gel, fleurs qui s'effeuillent au moindre vent ! Tandis que les nôtres sont immortelles.

BÉATRICE. — Celles qui sont fragiles, celles-là sont adorables. Oh! les jardins où bourdonnent les mouches bleues et les abeilles dorées, les hautes herbes où chantent les cigales et les grillons... Dans notre jardin, il n'y a ni oiseaux ni insectes ; il n'y a pas de lézards courant au soleil sur la crête des murs, il n'y a pas de caméléons, pas de colombes.

RAPPACCINI. — Assez, assez... On ne peut tout avoir. Et nos plantes valent mieux. Leurs formes imprévues ont la beauté des visions fébriles. Leur croissance n'est pas moins fatale ni moins sûre que la poussée régulière d'une mystérieuse maladie. Leurs fleurs et leurs fruits sont aussi resplendissants que des bijoux. Mais les diamants, les rubis ou les émeraudes ne sont que matière inerte, pierres mortes ; nos bijoux sont vivants. Le feu court dans leurs veines et change à tout moment de couleur comme la lumière dans les grottes sous-marines. C'est un jardin de flammes que le nôtre ; la mort et la vie s'y embrassent pour échanger leurs secrets.

BÉATRICE. — Sans doute. Tout cela est vrai. Pourtant j'aimerais avoir un chat sur mes genoux et lui caresser l'échine jusqu'à ce qu'il se transforme en une grosse boule électrique et suave. J'aimerais prendre un caméléon et le mettre sur ma jupe pour le voir changer de couleur. Un chat, un caméléon, ou encore un petit perroquet jaune et vert qui sauterait sur mon épaule et crierait : « Béatrice, Béatrice, le camphre et l'anis se battent dans ton lit. » Un petit oiseau que je pourrais cacher entre mes seins. J'aimerais... *(Elle sanglote.)*

RAPPACCINI. — Ne pleure pas, ma fille. Je suis exagérément sensible et ne puis voir la souffrance des autres. Je boirais tes larmes.

BÉATRICE, *avec rancœur*. — Tu ne pourrais pas. Tu

sais bien que tu ne pourrais pas. Elles te brûleraient comme de l'eau régale. *(A l'arbre :)* Toi seul, mon frère, tu es capable de les recevoir. *(Elle l'embrasse.)* Prends mes pleurs, bois ma vie entièrement et donne-moi un peu de la tienne. *(Elle cueille un fruit et le mange.)* Pardonne-moi si je te mange ; c'est comme si je mangeais un morceau de moi-même. *(Elle rit.)*

RAPPACCINI, *à part.* — Allons, le mauvais moment est passé. *(Il hausse les épaules et s'en va.)*

BÉATRICE, *à l'arbre.* — J'ai honte, mon frère. Pourquoi me suis-je plainte ? Aucune jeune fille de cette ville ne pourrait se promener dans un jardin pareil, ni respirer de tels parfums, ni manger les fruits que je mange. Quand je viens ici, c'est comme si je pénétrais en moi-même. L'air, autour de moi, est comme un grand corps impalpable, la vapeur des plantes est tiède comme l'haleine d'une bouche pure, l'humidité se fait caressante. Là-bas, à la maison, je suffoque, je souffre de vertiges, je sens battre mes tempes comme une enclume. Si tu pouvais marcher, tu viendrais dormir avec moi ; ton souffle dissiperait tous ces cauchemars. Nous nous promènerions dans le jardin, si tu pouvais marcher, et si tu parlais aussi nous nous raconterions des choses et nous ririons. *(Elle le caresse.)* Tu serais grand, beau. Tu aurais des dents blanches. Un poil touffu, comme une herbe dorée, sur la poitrine. Grand et sérieux. Il n'y aurait aucun danger que tu en aimes une autre ; tu ne pourrais pas. Et moi de même. Non, je ne pourrais pas. Je ne pourrai jamais. *(A part :)* Je suis condamnée à rester sans compagnon dans ce jardin, à parler toute seule. *(A l'arbre :)* Parle : dis-moi quelque chose, au moins : « bonsoir ».

GIOVANNI, *penché sur le balcon.* — Bonsoir !

BÉATRICE, *fuyant, étouffant un cri ; puis se retournant et faisant une révérence.* — Bonsoir.

GIOVANNI, *lui jetant la branche de roses.* — Ce sont des

roses qui viennent d'être cueillies. Si vous les respirez, elles vous diront mon nom.

BÉATRICE. — Merci, seigneur. Je m'appelle Béatrice.

GIOVANNI. — Moi, je m'appelle Giovanni et je suis Napolitain. Ces roses...

(Béatrice ramasse les roses, les cache rapidement dans son corsage, se met à courir et disparaît. L'obscurité se fait graduellement.)

SCÈNE IV

LE MESSAGER, *la scène est obscure; la chambre de Giovanni est faiblement éclairée.* — Il dort, mais son sommeil est un combat où il se poursuit sans pitié pour lui-même. Aura-t-il noté que la branche de roses, comme si elle avait été frappée par la foudre, a noirci dès que Béatrice l'a prise dans ses mains ? Il n'est pas facile de distinguer une rose flétrie d'une rose fraîche à la trouble lumière du crépuscule, quand on a la tête étourdie par les effluves de ce jardin. Dors, dors ! Le songe puisse-t-il t'emporter sur la mer que le soleil couchant couvre de rides violettes et rouges, sur la colline verte, ou te ramener vers la douce enfance. Mais non, tu t'éloignes à chaque instant davantage des paysages familiers. Tu marches à travers une ville taillée dans le cristal de roche. Tu as soif, et la soif produit un délire qui est une obsession de la géométrie. Perdu en de transparents couloirs, tu parcours des places circulaires, des esplanades où des obélisques sont les gardiens moroses de fontaines de mercure, des rues qui ne déboucheront jamais que dans la même rue. Les parois de cristal se resserrent et t'emprisonnent ; ton image se répète mille fois en mille miroirs qui se répètent mille et mille fois en mille et

mille autres miroirs. Condamné à ne pouvoir sortir de toi-même et à te pourchasser dans des galeries diaphanes, tu ne cesses de te voir et tu es toujours insaisissable. Celui-là, devant toi, qui te regarde avec des yeux suppliants et qui semble te demander un signe de reconnaissance et de fraternité, c'est encore ton image. Comme si tu étais obligé à dormir les yeux ouverts. Ferme-les donc, fais volte-face, rentre dans l'ombre, retourne plus loin que l'enfance, jusqu'aux plus anciens souvenirs et jusqu'au point de l'origine. Ton âme est battue par les vagues du temps. Rame contre ces vagues, rame pour remonter le courant, ferme les yeux, va toujours plus en arrière, jusqu'à la semence même. Voici quelqu'un qui a baissé tes paupières. La prison transparente s'écroule ; les murs de cristal tombent à tes pieds, ils se changent en un cours d'eau paisible. Bois sans peur, sommeille maintenant, navigue, laisse-toi aller au fil de l'eau, les yeux fermés. L'aube naîtra de ton flanc. *(Pendant cette scène, Giovanni mime les phrases du Messager.)*

Scène V

Isabelle. — Seigneur, le Dr Baglioni vous cherche.

Giovanni. — Comment ? Le Dr Baglioni, l'ami de mon père ?

Isabelle. — Le grand médecin, seigneur. Une gloire de la Faculté.

Giovanni. — Qu'il entre, qu'il entre. Ou, plutôt, qu'il attende. Je vais mettre un peu d'ordre dans ma tenue et le recevoir au salon.

Baglioni, *entrant*. — Ce n'est pas nécessaire, mon jeune ami. Ton père fut mon compagnon de chambre et mon camarade d'étude, en cette ville. Son fils est

comme mon propre fils. *(Isabelle fait une révérence et s'en va.)*

GIOVANNI. — Votre visite me confond, illustre maître. Veuillez excuser la pauvreté et la désolation de cette chambre d'étudiant. Les circonstances...

BAGLIONI. — Je comprends tout et j'excuse tout. Enfin, le voilà donc à Padoue, notre ami : la vivante image de son père ! Je sens en mon vieux cœur revivre bien des souvenirs, les uns gais, les autres tristes, tous également sacrés.

GIOVANNI. — Votre amabilité me touche, seigneur docteur. Je vous dirai la raison de mon voyage : je suis venu dans l'intention d'étudier le droit. Arrivé hier, je ne trouvai d'autre logement à la portée de ma bourse que cette pauvre chambre, et votre présence lui fait un honneur extrême...

BAGLIONI. — La vue semble belle. Il y a un jardin sur le côté.

GIOVANNI. — Et celui-ci est vraiment chose étrange. Je n'ai jamais rien vu de semblable. Il appartient au fameux Rappaccini.

BAGLIONI. — Rappaccini ?

GIOVANNI. — On m'a dit que c'est un savant, et que la nature lui a livré ses plus merveilleux secrets.

BAGLIONI. — Je vois que tu es au courant de nos célébrités, qu'elles soient légitimes ou non. Rappaccini, en effet, est un véritable homme de science. Nul ne l'égale en cette université... à l'exception d'un seul.

GIOVANNI. — Vous le connaissez, bien entendu. Vivant tous deux dans la même ville, rapprochés par votre commun amour de la science, vous devez être de grands amis.

BAGLIONI. — Doucement, jeune emporté. Rappaccini aime la science, oui ; mais la violence même de cet amour, ou quelque monstrueuse insensibilité morale, je ne sais quel mot employer, a rempli son âme de noir-

ceur. Pour lui, les hommes ne sont qu'instruments, prétextes aux essais les plus douteux, sujets d'expériences qui, je dois le dire, ne furent presque jamais heureuses.

GIOVANNI. — Cet homme doit être dangereux.

BAGLIONI. — Il l'est.

GIOVANNI. — Et pourtant, aimer tellement la science...

BAGLIONI. — Mon fils, la science est faite pour l'homme, non pas l'homme pour la science.

GIOVANNI. — Ce qui n'empêche pas que Rappaccini soit l'auteur de guérisons surprenantes.

BAGLIONI. — Certaines fois, il eut de la chance. En revanche, je sais d'autres cas... Mais pourquoi donc as-tu un si grand intérêt pour ton inquiétant voisin ? Te sentirais-tu malade, par disgrâce ?

GIOVANNI. — Jamais je ne me suis senti mieux. Cette nuit, par exemple, j'ai laissé ouverte la fenêtre du balcon, et j'ai dormi comme un loir.

BAGLIONI. — L'air de Padoue est très pur. Et quant à Rappaccini...

GIOVANNI. — Je viens d'arriver dans cette ville. N'est-il pas naturel que sa figure ait éveillé en moi de la curiosité ? Nous sommes voisins. Et l'on m'a tant parlé de son extraordinaire amour pour la science.

BAGLIONI. — Je voudrais que l'on parlât plutôt des résultats de cette passion insensée.

GIOVANNI, *avec une certaine violence.* — Il y a sur cette terre un objet plus précieux pour Rappaccini que toute sa science, et pour lequel il donnerait tout son savoir.

BAGLIONI. — Lequel ?

GIOVANNI. — Sa fille.

BAGLIONI. — Enfin ! Mon jeune ami m'a découvert son secret. C'est donc la belle Béatrice qui était la raison cachée de tout cet interrogatoire.

GIOVANNI. — A peine l'ai-je entrevue, dans la soirée d'hier.

BAGLIONI. — Non, ne te défends pas. Je ne connais pas la demoiselle. Mais j'ai entendu dire qu'elle a fait perdre la tête à plusieurs jeunes gens de Padoue, quoiqu'ils ne l'eussent jamais approchée. Il se raconte aussi que ce n'est pas moins un puits de science qu'un prodige de joliesse, en sorte qu'elle pourrait, malgré son âge, obtenir une chaire à l'Université. *(Riant.)* Peut-être la mienne... Ah ! laissons bavarder les imbéciles et oublions ces ragots... *(Il va vers le balcon.)* Jardin lugubre, pernicieux monument d'un orgueil blasphématoire ! Un Espagnol l'a dit : la raison crée des monstres.

GIOVANNI. — Sans doute, il y aurait ici bien des reproches à faire, mais nous ne saurions nier que ce jardin révèle un amour, comment dirai-je, un farouche amour de la vérité, un désir passionné de l'infini. A cause de cela, il donne le vertige...

BAGLIONI. — Chut ! Rappaccini en personne est entré dans le jardin.

(Rappaccini paraît. Il examine les plantes. Se sentant observé, il lève la tête et dirige le regard vers le balcon. Baglioni le salue froidement, sans qu'il réponde. Pendant quelques instants, ignorant Baglioni, il regarde fixement Giovanni, puis il se retire.)

BAGLIONI. — Il nous a vus, et il n'a pas même daigné répondre à mon salut. Certainement, c'est toi qu'il regardait, non pas moi. Te connaît-il ?

GIOVANNI. — Comment pourrait-il me connaître, si je viens d'arriver ?

BAGLIONI. — Je ne sais pas, mais je jurerais qu'il a quelque intérêt pour toi. Un intérêt... scientifique. Et quel est le rôle de Béatrice dans cette conspiration ?

GIOVANNI. — Seigneur professeur, ne vous égarez-vous pas ? Ni le père ni la fille ne s'inquiètent de mon existence.

BAGLIONI. — Avec Rappaccini, on ne sait jamais. Je

réfléchirai sur ce que j'ai vu là. Tu es le fils d'un vieil ami, et je ne voudrais pas qu'il te puisse arriver malheur.

GIOVANNI. — Seigneur, que voulez-vous dire ?

BAGLIONI. — Rien de plus, pour le moment. C'est à peine un soupçon... et quasiment une certitude. Mais il doit se faire tard, et l'on m'attend à la Faculté. Aurai-je le plaisir de te voir chez moi un jour prochain ?

GIOVANNI. — J'en serai grandement honoré, docteur Baglioni.

BAGLIONI. — Alors, à bientôt.

(Il sort. Giovanni va vers le balcon. Avant qu'il n'y soit arrivé, Baglioni reparaît.)

BAGLIONI. — Les fils tendus autour de toi sont invisibles, mais ils pourraient t'étrangler. Si tu m'aides, je les romprai. *(Il sort.)*

SCÈNE VI

Giovanni reste pensif. Il fait le geste de chasser ses idées noires. Il se penche sur le balcon, se retire, se promène ; il revient sur le balcon. Résolument, il l'enjambe et saute dans le jardin. Il examine les plantes avec méfiance et curiosité. Ses mouvements sont d'un intrus et, en même temps, d'une personne qui se garde contre un danger invisible. Il se penche sur une fleur. Alors, derrière lui, paraît Béatrice.

BÉATRICE. — Bonjour ! Les plantes et les fleurs intéressent notre voisin aussi, à ce que je vois.

GIOVANNI. — Je ne sais comment demander pardon

de mon audace. Je ne suis pas un malfaiteur. Mais, en vérité, je me suis senti fasciné par cette végétation insolite, et je n'ai pu résister à la tentation. Presque sans y penser, j'ai fait un saut... et me voilà devant vous.

BÉATRICE. — Vous n'avez pas à vous disculper. Je comprends votre curiosité, et je suis sûre que mon père l'approuverait également. Pour lui, la curiosité est la mère de la science.

GIOVANNI. — Je ne veux pas vous tromper. J'ai peu d'intérêt pour la botanique, les énigmes de la nature ne m'empêcheront jamais de dormir. Je vins à Padoue pour étudier le droit, le hasard nous fit voisins, et hier — en avez-vous souvenir ? — je vous vis, qui vous promeniez au milieu de ces plantes. C'est alors que j'ai découvert ma vocation véritable.

BÉATRICE. — J'avoue que je ne vous entends pas très bien. A la seule vue du jardin, vous avez découvert votre vocation ? Mon père en aura beaucoup d'orgueil.

GIOVANNI. — Non, ce n'est pas le jardin. Quand je vous vis parmi toutes ces plantes que je ne connaissais pas, vous seule, je vous reconnus. Vous étiez la vie, familière comme une fleur et cependant lointaine ; la vie qui germe entre les cailloux d'un désert avec la simplicité même dont le printemps, chaque année, nous offre la surprise. Tout mon être commença à se couvrir de feuilles vertes. Ma tête, cessant d'être cette machine qui ne produit que des pensées confuses, devint un lac occupé seulement à refléter les changements du ciel et la saine solidité de la terre. Depuis, je ne pense plus ; je reflète. Que j'ouvre ou que je ferme les yeux, je ne vois qu'une seule chose : votre image.

BÉATRICE. — J'ignore les usages du monde. J'ai vécu seule, dès mon enfance, et je ne sais trouver une réponse. Pas davantage je ne sais mentir. Même si je savais, je ne voudrais pas, jamais. Vos paroles m'ont confondue, mais elles ne m'ont pas surprise. Je les

attendais, je savais qu'elles me seraient dites, par vous, aujourd'hui ou demain.

GIOVANNI. — Béatrice !

BÉATRICE. — Que mon nom est beau sur tes lèvres. Personne ne l'avait prononcé ainsi.

GIOVANNI. — C'est un oiseau ; quand je dis « Béatrice », il ouvre ses ailes et se met à voler, je ne sais où. Loin d'ici, de plus en plus haut. Suivons-le, je m'envolerai à côté de toi, nous irons nicher dans un nuage, vivre sur une autre planète, nous nous promènerons ensemble sur les plages de la lune.

BÉATRICE. — Quand je te vis, il me sembla que s'ouvraient les portes de mon âme. J'étais enfermée, emmurée, aveugle. Tout à l'improviste, un coup de vent enfonça les portes et les volets. Il me prit envie de sauter et de danser. Cette nuit, j'ai bien senti que je volais. Mais je suis revenue, je suis retombée dans le jardin. Je sentais les parfums de toutes les plantes qui s'entrecroisaient et se nouaient pour faire un filet de mailles invisibles, où doucement, avec une sorte de grande suavité, j'étais retenue prisonnière. Je suis liée au sol. Je suis l'une de ces plantes. Si l'on m'arrache, je mourrai. Va-t'en donc. Laisse-moi.

GIOVANNI, *faisant le geste d'écarter le filet imaginaire.* — J'ouvrirai un passage à travers ces parfums épais ; je couperai les rameaux entrelacés de ces arbres invisibles ; à force de dents et d'ongles, je creuserai un tunnel dans la muraille ; je me changerai en lame, et d'un seul coup de taille je trancherai en deux le rideau. Je dénouerai le nœud. Je veux te faire voir le monde. Nous irons vers le sud. Pour te saluer, la mer se lèvera de son lit et agitera son panache de sel, les pins qui avoisinent ma maison s'inclineront devant tes pas.

BÉATRICE. — Non, je ne connais pas le monde. Le grand air me suffoquerait. *(Elle montre le jardin.)* C'est son parfum qui me donne la vie. Si je resplendis,

ce n'est que par sa lumière. Ma beauté est faite de sa substance. Demeure ici, avec moi.

GIOVANNI. — M'éveiller sous le rayonnement de ton sourire comme un golfe que l'aube entrouvre, m'endormir au bruit du sang qui monte à travers ton corps comme les vagues d'une marée solaire, être tout autour de toi comme un fleuve qui entoure une île, te respirer, boire la lumière que tes lèvres boivent. Pose les yeux sur moi, ton regard me vêtira d'une tunique de feu qui ne brûle point, d'une fraîche armure de lierre couleur d'or. Me baigner dans l'eau claire de ta voix, parcourir interminablement ton corps, dormir contre tes seins comme auprès de deux petits animaux nés de la veille, surgir du fond de ta gorge, mourir de soif en face de tes prunelles, descendre le canal de ton épaule et me perdre sur ta nuque, descendre jusqu'à ton ventre, naviguer dans les remous de ton sang, plus profondément chaque fois. Me perdre en toi, pour me rencontrer moi-même, qui m'attendais sur l'autre rive. Naître en toi, mourir en toi.

BÉATRICE. — Tourner inlassablement comme une planète autour de toi, mon grand soleil.

GIOVANNI. — Face à face, toujours, comme deux arbres jumeaux.

BÉATRICE. — Croître, bourgeonner, fleurir, fructifier.

GIOVANNI. — Enlacer nos racines.

BÉATRICE. — Entrelacer nos branches.

GIOVANNI. — Mêler nos sèves.

BÉATRICE. — Un seul corps.

GIOVANNI. — Un seul arbre, vaste comme une forêt et aussi haut que le ciel.

BÉATRICE. — Les astres font leurs nids dans nos bras.

GIOVANNI. — Le soleil se pose en notre coupe, et il chante.

BÉATRICE. — Son chant est un éventail qui lentement se déplie ; tout se teint de vermeil.

GIOVANNI. — Nous sommes revêtus de lumière.

BÉATRICE. — Nous avons fondu dans le même creuset où la matière cesse d'être visible.

GIOVANNI. — Nous marchons ; le monde s'ouvre devant nous.

BÉATRICE, *comme si elle se réveillait.* — Non ; pas cela. Le monde commence en toi et en toi se termine. Et nous n'avons pas d'autre horizon que ce jardin.

GIOVANNI. — Le monde est infini. Il commence aux ongles de tes doigts de pied, il se termine à la pointe de tes cheveux. Et tu es sans fin.

BÉATRICE. — Quand je te vis, je me souvins, moi aussi. Je me souvins comme de quelque chose qui eût disparu depuis très longtemps, en me laissant pourtant une empreinte aussi ineffaçable que celle d'une blessure profonde, quelque chose qui fût remonté, tout à coup, pour me dire : « Regarde, rappelle-toi, ce que tu avais oublié à l'instant de ta naissance, cela même, c'est moi. »

GIOVANNI, *la regardant fixement.* — J'aimerais ouvrir le mur de ton front et me perdre en tes pensées pour arriver au centre de ton âme. Qui es-tu ?

BÉATRICE. — Tu peux lire sur mon front tout ce que je pense. Mon front est un miroir qui te reflète et ne se lassera jamais de contenir ton image. Je suis habitée par ton désir. Avant de te connaître, je ne connaissais personne, et moi pas plus qu'autrui. J'ignorais qu'il y eût un soleil, une lune, des eaux, des lèvres. J'étais une de ces plantes. Je parlais, quelquefois, avec cet arbre, auquel se réduisaient toutes mes amitiés. Hier, tu m'as jeté des roses, et ces fleurs furent pour moi comme un bouquet d'étoiles, un message de l'autre monde. Que pourrais-je te donner en échange ?

GIOVANNI. — Une branche fleurie de cet arbre. Je la poserai sur mon oreiller, et ce sera comme si tu étais à côté de moi. *(Il s'approche de l'arbre et allonge la main pour cueillir une fleur.)*

BÉATRICE. — Non ! N'y touche pas. Tu mourrais. *(Disant cela, elle effleure la main de Giovanni. Celui-ci, comme frappé d'une décharge électrique, la retire brusquement. Béatrice, atterrée, cache son visage dans ses mains. Giovanni se rapproche d'elle, alors elle le repousse d'un geste, et court vers sa maison. Il veut la suivre, mais Rappaccini paraît sur le seuil de la porte.)*

GIOVANNI, *confus.* — Excusez... ma présence. Mon trouble est si grand que je ne puis m'expliquer.

RAPPACCINI, *souriant.* — Entre voisins, nul besoin d'excuses.

GIOVANNI. — Sans m'en rendre compte, attiré par ces plantes, je suis entré dans votre jardin. Ce fut plus fort que moi. Et puis, j'y suis resté trop longtemps. Je crois que je dois me retirer.

RAPPACCINI. — Comme vous voudrez. Mais il vous serait difficile, à mon avis, de reprendre le chemin par où vous êtes venu. Et mieux vaudra que je vous montre la sortie.

GIOVANNI. — Mille grâces.

RAPPACCINI, *passant devant lui.* — Par ici. *(Ils sortent tous deux. L'obscurité se fait graduellement.)*

SCÈNE VII

La scène est faiblement éclairée.
Au fond : Giovanni et Béatrice.

LE MESSAGER. — Étrangers au monde, ils passent et repassent entre les fleurs ambiguës, sous des exhalaisons bizarres qui s'étendent comme le manteau cramoisi du délire et puis se dissolvent sans laisser de trace, ainsi

que les images nocturnes dans la rosée de l'aube. Et de la même façon, en l'espace de quelques heures, sur la main droite de Giovanni, celle qui la veille fut touchée par Béatrice, ont paru et disparu cinq petites taches rouges, semblables à cinq fleurs minuscules. Eux, cependant, ne demandent rien ; ignorant le temps qui s'écoule, ils ne doutent pas et point davantage ils ne songent ; ils se contemplent, ils se respirent. Respirent-ils la mort, ou la vie ? Giovanni et Béatrice ne pensent pas à la vie ni à la mort, à Dieu ni au diable. Il ne leur importe aucunement de sauver leur âme, ou de conquérir la richesse, ou le pouvoir, ou d'être heureux, ou de donner le bonheur aux autres. Ce qu'il leur faut, c'est être face à face et se regarder, et cela leur suffit. Ils vont l'un autour de l'autre, comme deux astres mus par l'amour. Lui marche en rond autour d'elle, qui tourne sur elle-même. Les cercles qu'il décrit sont chaque fois plus étroits, tandis qu'elle se fige et commence à se clore, pétale après pétale, comme une fleur nocturne, jusqu'à devenir tout impénétrable. Frissonnant, il balance entre le désir et l'horreur ; à la fin il se penche sur elle, qui s'ouvre de nouveau sous son regard abandonné ; elle se déplie, s'épanouit, se met à tourner autour de celui qui l'aime, lequel s'immobilise, non moins fasciné qu'elle auparavant. Mais jamais ils ne se touchent, condamnés qu'ils sont à tourner sans repos, soumis à deux pouvoirs opposés qui les rapprochent et puis les séparent. Nul baiser, pas la moindre caresse. Seuls les yeux s'entre-dévorent, en un combat qui est un embrassement. Captivée par les regards de l'homme, la jeune fille n'est plus qu'une tour de feu et de nostalgie. S'il la touchait, ses flammes s'élèveraient jusqu'au ciel. *(Pendant le monologue du Messager, le couple mime l'action indiquée par les phrases.)*

Scène VIII

Le jardin est vide. Giovanni et Baglioni sont dans la chambre.

Baglioni. — J'espère ne pas être importun. L'un de mes malades habite dans le voisinage, et avant d'aller lui rendre visite j'ai pensé m'arrêter ici quelques minutes.

Giovanni. — Docteur, vous serez toujours le bienvenu.

Baglioni. — Non, je ne me fais pas d'illusions. Les jeunes gens s'ennuient presque toujours avec les vieux, et notre bavardage, au lieu de les tranquilliser, les irrite. C'est sans remède : ainsi va le monde. *(Une pause.)* Je t'ai attendu vainement.

Giovanni. — Docteur, je n'avais pas oublié. Croyez que mon absence, en ces derniers jours, n'eut d'autre cause que le travail. Mes journées se passent à étudier.

Baglioni. — Le droit, l'histoire ou... la botanique ?

Giovanni. — Les langues, docteur, les langues étrangères.

Baglioni. — Le grec, le latin, l'hébreu ou le langage des oiseaux ?... Mais quelle odeur étrange et délicieuse !

Giovanni. — Une odeur ?

Baglioni. — Oui, un parfum très léger en même temps que très fort. Il avance et il recule, il s'élève et il disparaît, il va jusqu'au fond des poumons, et le sang le dissout comme une bouffée d'oxygène.

Giovanni. — Nous avons quelquefois des illusions de la vue, et même de l'odorat.

Baglioni, *l'interrompant.* — Non, mon fils. Ce parfum n'est pas une fantaisie de mon imagination,

mais une réalité bien perçue par mes narines. Je parle sérieusement : l'odeur, qui de façon si suspecte remplit ta chambre, vient de là ; elle monte de ce jardin. Et elle sort de ta bouche ; tu l'exhales chaque fois que tu ouvres les lèvres. Rappaccini et sa fille, l'astucieuse Béatrice, dispensent la mort à leurs victimes en l'enveloppant dans un fatal manteau d'effluves.

GIOVANNI. — Dites ce que vous voudrez de Rappaccini, mais ne faites aucune allusion à Béatrice. Sa bouche, loin de répandre du venin, ne prononce que les paroles les plus pures.

BAGLIONI. — Rappaccini est un empoisonneur, et sa funeste manie l'a porté à une action exécrable. Il a changé sa propre fille en une fiole de poison !

GIOVANNI. — Vous mentez ! Béatrice est innocente.

BAGLIONI. — Innocente ou coupable que soit cette fille, la mort transpire de tous ses pores.

GIOVANNI. — Béatrice est pure. Son corps est ferme comme la pierre ; sa peau, douce comme un fruit ; son âme, transparente comme l'eau.

BAGLIONI. — Complice ou victime, cela revient au même. Ce qui est certain est que Rappaccini t'a choisi pour sujet d'une nouvelle et atroce expérience. Sa fille lui sert d'appât.

GIOVANNI. — Fantaisie, fantaisie ! C'est trop horrible pour être vrai.

BAGLIONI. — Et si cela l'était ?

GIOVANNI. — Je serais perdu ! Il n'y aurait plus d'issue pour moi...

BAGLIONI. — Il y en a une. Nous duperons Rappaccini. Écoute. *(Il tire un flacon de son sac.)* Ce flacon contient un antidote plus puissant que la fameuse pierre bézoard, que l'algarot ou que la triaque romaine. C'est le fruit de bien des nuits de veille, de bien des années d'étude. Si Béatrice est innocente, fais-le-lui boire : elle retournera très rapidement à sa première nature. Et

maintenant, adieu ! Ton destin est dans tes mains.

(Giovanni voudrait parler encore. Baglioni, d'un doigt sur sa bouche, lui impose le silence ; il lui remet le flacon et s'en va.)

Scène IX

Giovanni. — C'est une fable, une invention de la jalousie... Et pourtant... La branche de roses, ces taches sur ma main... *(Il regarde sa main.)* Non, je n'ai rien. Je jouis d'une santé magnifique. Je suis fort ; j'aime la vie ; la vie m'aime. Pourtant, si je pouvais avoir une certitude... Comment savoir ? *(Il va et vient, indécis. Puis, subitement, il appelle.)* Isabelle ! Dame Isabelle ! Montez au plus vite. J'ai besoin de vous.

La voix d'Isabelle. — Tout de suite. Je viens. *(Cependant que paraît Isabelle, Giovanni se regarde dans le miroir et palpe son corps.)*

Isabelle. — Que désirez-vous, seigneur ?

Giovanni. — Presque rien, une bagatelle : pourriez-vous me donner une rose ? Une rose comme celles que vous m'aviez offertes le soir de mon arrivée.

Isabelle. — Une rose ?

Giovanni. — Oui ; une rose rouge, avec des gouttes de rosée.

Isabelle. — Dieu me protège ! Mon jeune seigneur est amoureux.

Giovanni. — Une rose fraîchement cueillie.

Isabelle. — Seigneur, à l'instant. *(Elle sort.)*

Giovanni. — Même si Baglioni disait vrai, si Béatrice avait été nourrie de poison, je suis fort et sain. L'air de Naples me protège... Et s'il résulte que tout n'est que mensonges, je vous couperai la langue, illustre docteur Baglioni...

ISABELLE, *apportant une rose.* — Voici la plus belle rose que j'ai trouvée. Regardez-la : il semble qu'elle soit vivante.

GIOVANNI, *l'interrompant.* — Merci, dame Isabelle. *(Il lui donne quelques pièces de monnaie.)* Et maintenant, laissez-moi. Je voudrais être seul.

ISABELLE. — Sainte Vierge, que de caprices ! Les jeunes gens sont fous. *(Elle sort.)*

GIOVANNI, *la rose à la main.* — Une rose rouge, un petit cœur ému, un petit soleil radieux dans mes mains. Une rose assoiffée. *(Il souffle sur elle.)* Rafraîchis-toi, aspire un peu de vie ! *(La rose devient noire. Avec horreur, il la jette sur le sol.)* C'était la vérité, la vérité ! Mon souffle tue. Je porte la mort dans le sang ! Je suis maudit, exilé de la vie ! Un mur de poison me sépare du monde... et m'emprisonne avec un monstre.

BÉATRICE, *du jardin.* — Giovanni, Giovanni ! Le soleil est déjà haut ; les plantes nous réclament.

GIOVANNI, *d'abord indécis, puis résolu.* — Attends un instant. Je vais sauter du balcon pour arriver plus vite. *(Il saute.)*

BÉATRICE. — Dès l'aube, je me suis mise à compter les heures qui manquaient encore pour que nous soyons réunis. Parce que, sans toi, le jardin ne semble plus être à moi. Tu es comme un arbre qui aurait toujours été là depuis mon enfance : le plus grand, le plus fort, le plus touffu dans l'air. En rêve, je te parle, mais tu ne réponds pas ; tu parles ton langage d'arbre, et, au lieu de dire des mots, tu donnes des fruits.

GIOVANNI, *avec inquiétude.* — Quel genre de fruits ?

BÉATRICE. — De grands fruits dorés, des fruits de songe. Ne t'ai-je pas dit que c'était en rêve ? *(Apercevant une plante.)* Regarde celle-là, qui change de couleur. Et comme elle embaume ! Son parfum endort tout le jardin.

GIOVANNI, *avec ironie.* — Ce doit être un puissant narcotique.

BÉATRICE, *avec simplicité.* — Je ne sais pas. J'ignore bien des propriétés de ces plantes. Mon père, lui-même, ne connaît pas tous leurs secrets, quoiqu'il dise le contraire. Ce n'est pas étonnant : elles sont nouvelles.

GIOVANNI. — Nouvelles ? Que veux-tu dire ?

BÉATRICE. — Belle demande ! Ne peux-tu deviner ? Ce sont des plantes qui auparavant n'existaient pas, des espèces créées par mon père. Il corrige la nature, il lui ajoute des richesses, comme s'il donnait encore plus de vie à la vie.

GIOVANNI. — Et moi, je dirais plutôt qu'il enrichit la mort. Ce jardin est un arsenal. Chaque feuille, chaque fleur, chaque racine, est une arme mortelle, un instrument de torture. Nous nous promenons bien tranquilles dans la maison du bourreau, et nous nous attendrissons devant ses œuvres...

BÉATRICE. — Arrête ! Ce que tu dis est horrible !

GIOVANNI. — Est-il rien qui soit plus horrible que ce jardin ? Rien de plus horrible que nous-mêmes ? Écoute-moi, malheureuse ! Te rends-tu compte de ce que tu es, et sais-tu comment tu vis ? La peste, le typhus, la lèpre, les maladies mystérieuses qui couvrent le corps d'une grêle de petites plaies écarlates, les lianes de la fièvre, les toiles d'araignées du délire, la sanie qui jaillit des yeux à la lumière de midi, la bave purulente... tout cela est concentré ici. Ce jardin est un abcès dans le sein innocent de la ville.

BÉATRICE. — Écoute-moi, toi... Tu ne peux me condamner sans m'entendre...

GIOVANNI. — Arrière ! Ne me touche pas. Incarnation de la peste, fruit corrompu, graine d'infection ! Morte, et parée des attributs les plus sacrés de la vie !

BÉATRICE. — Tes paroles sont atroces, elles me brûlent. Mais elles sont justes et elles me purifient.

GIOVANNI. — Oses-tu parler de pureté, toi qui ferais pourrir le monde entier par ton haleine ? Tu étais dans

la solitude, comme une île maudite. Alors tu m'as choisi. Et maintenant tu peux te réjouir ; tu as un complice ; nos souffles alliés seraient capables de dessécher les moissons et d'empoisonner les sources. *(Pause.)* Parle, dis quelque chose...

BÉATRICE, *avec calme.* — J'attendais tout cela. Je savais que tu me le dirais. Mais je déraisonnais et j'espérais un miracle. Depuis l'enfance, j'ai vécu seule, heureuse de mon sort. Quelquefois les bruits du monde arrivaient jusqu'aux murs de cette maison, comme des vagues de mer tranquille, et leur appel me troublait un peu... Mon sang battait suivant un rythme nouveau ; mes songes se peuplaient d'images inconnues. Ensuite, à la vue de mon jardin, enivrée de ses redoutables arômes, j'oubliais qu'il y eût des chats, des chevaux, des roses, des œillets, des hommes. Que pouvaient m'importer les grenades, les pommes ou les poires, si j'avais à ma disposition les fruits de cet arbre, qui ressemble à l'arbre du paradis ? Mon père me disait : « En lui, la mort s'est faite vie. »

GIOVANNI. — Insensée ! Ce que tu nommes vie n'engendre que la maladie, la folie et la mort. Ton souffle tue.

BÉATRICE. — Mon souffle est meurtrier, mais non pas mon âme. J'appartenais à mon père, à l'immensité de son rêve infini. Comme ces plantes, j'étais une réplique et un défi à la nature ; les poisons les plus violents circulaient dans mes veines sans me faire de mal. J'étais une des créations de mon père : la plus osée, la plus téméraire, la plus...

GIOVANNI. — Funeste.

BÉATRICE. — Funeste.

GIOVANNI. — La plus coupable...

BÉATRICE. — Je ne fus pas coupable. Il n'y avait aucun être vivant près de moi, et je ne fis de mal à personne, sauf à moi-même. Je n'avais ni chat, ni chien,

ni canari. Personne ne m'apprit à chanter, personne ne joua avec moi, personne ne m'emmena dans une chambre obscure pour que nous ayons peur ensemble. Ma vie ne consistait qu'à croître, à respirer et à mûrir. Mûrir, hélas !

GIOVANNI, *avec haine et tendresse.* — Mûrir comme un fruit de choix, infiniment désirable, parfaitement intouchable.

BÉATRICE. — Je vivais une vie de semence : seule, recueillie en moi-même, plantée au centre de mon être. Isolée complètement.

GIOVANNI. — Ile écartée des grandes routes maritimes et que jamais un pied humain ne toucha ; seule et vouée à la solitude éternelle ; perdue dans l'immensité du temps ; prisonnière, mais prison aussi.

BÉATRICE. — Somnolant, sans plus de désirs que de souvenirs ; bien enfoncée dans le sol, bien enracinée dans mon propre cœur. Puis le monde s'ouvrit en deux. Tu m'arrachas comme une herbe, tu tranchas mes racines, tu me lanças dans les airs. Suspendue à tes yeux, je me balançais dans le vide. Depuis lors, je n'ai plus de lieu. Je me jetterais bien à tes pieds, mais je ne le ferai pas : j'empoisonnerais ton ombre.

GIOVANNI. — Nous sommes donc condamnés à nous regarder sans pouvoir jamais nous toucher ; condamnés à une perpétuelle détention intérieure !

BÉATRICE. — Il me suffit, à moi, de te regarder. Et d'être regardée par toi. Je ne suis plus maîtresse de ma personne, je n'ai plus d'existence propre, ni de corps, ni d'âme. Je fus pénétrée par tes pensées, et maintenant il n'y a pas de grotte, ou de cachette obscure, où tu ne puisses m'atteindre. Il n'y a plus de place en moi pour moi toute seule. D'ailleurs, ce n'est pas en moi que je voudrais être, mais en toi. Laisse-moi être une de tes pensées, la plus insignifiante ; et ensuite, oublie-moi.

RAPPACCINI, *invisible, perdu au fond du jardin ; on*

n'entend de lui que la voix. — Ma fille, tu n'es pas condamnée à la solitude. Cueille une fleur de notre arbre et donne-la à ton amoureux. Il peut la toucher sans crainte. Et il peut te toucher aussi. Grâce à ma science et aux secrètes affinités du sang, vos natures contraires se sont réconciliées. Ce qui fut deux ne sera plus qu'un désormais. Réunis, vous irez à travers le monde, vous serez invincibles, craints de tous, semblables à des dieux.

GIOVANNI. — Entourés de haine, escortés par la mort. Comme deux serpents tapis dans les crevasses de la terre.

LA VOIX DE RAPPACCINI. — Imbécile ! Entourés de terreur, de stupéfaction et de respect, vainqueurs de la vie, mystérieux et souverains donateurs de la mort.

GIOVANNI. — Dément, ton orgueil n'aura pas raison de nous, tu ne nous prendras pas à ton piège. Il y a une issue, un moyen d'en sortir. Je possède la clé qui nous donnera la liberté. Béatrice, prends cet antidote et bois-le sans peur : il te rendra ta nature véritable. *(Il lui donne le flacon.)*

LA VOIX DE RAPPACCINI. — Ne le bois pas, ma fille ; ne bois pas. L'antidote serait un poison pour toi. Tu mourrais.

GIOVANNI. — Bois ; le vieux cherche à nous tromper encore. Bois sans crainte et renie ce monstre, tu seras libre.

LA VOIX DE RAPPACCINI. — Naïf ! Ignorant ! Les molécules de son sang ont assimilé mes poisons avec une telle docilité qu'un antidote quelconque n'apporterait que la mort immédiate. Ma fille, ne bois pas !

BÉATRICE. — Père, si vous vouliez me condamner à la solitude, pourquoi ne m'avez-vous pas arraché les yeux ? Ainsi je n'aurais pu le voir. Pourquoi ne m'avez-vous pas rendue sourde et muette ? Pourquoi ne m'avez-vous pas mise en terre, comme cet arbre ? Ainsi je n'aurais

pas couru derrière son ombre. *(A Giovanni.)* Hélas ! aveugle, sourde, muette, enchaînée au sol par des anneaux de fer, j'aurais couru vers toi ! J'applique ma pensée sur ton image comme un lierre. Je m'attache à la paroi à force de griffes et de vrilles, puis je me détache, et je tombe à tes pieds.

GIOVANNI. — Malheureuse, toutes les portes sont closes !

BÉATRICE. — Les portes étaient closes ; tu es venu, celle de l'amour s'ouvrit. Ensuite, tu as reculé. Tout s'est fermé de nouveau.

GIOVANNI. — J'ouvris les yeux, je me vis dans ce jardin comme un arbre maudit, planté en marge de la vie, privé de son afflux.

BÉATRICE. — Pour arriver à la vie véritable, nous cheminions sous les arcs de la mort en tenant les yeux fermés. Mais tu as cédé, tu les as ouverts...

GIOVANNI. — J'eus le vertige ! Ouvre les yeux à ton tour, regarde-moi, regarde la vie !

BÉATRICE. — Non, je me replie sur moi-même. Je me parcours et me possède enfin. Dans l'ombre je m'explore, dans le noir je vais au cœur de mon être, je descends jusqu'à mes racines, j'atteins le lieu de ma naissance. Statue, sang qui court et ne débouche nulle part, île, récif perdu, tour de flammes : c'est en moi que je commence et que je me termine. Un fleuve de poignards coule autour de moi, je suis intouchable.

LA VOIX DE RAPPACCINI. — Entends-moi pleurer et te supplier : ne bois pas ! Tu reviendrais en arrière ; tu obligerais la nature à changer son cours. J'ai voulu te faire plus forte que la vie. C'est toi, maintenant, qui t'humilierais devant la mort.

BÉATRICE. — Voici : j'ai fait le saut final, je suis déjà sur l'autre bord. Jardin de mon enfance, paradis empoisonné, arbre, mon frère, mon fils, mon seul amant, mon unique époux, referme-toi sur moi, embrasse-moi, brûle-

moi, dissous mes os, détruis ma mémoire ! Voici que je tombe, je tombe jusqu'au plus profond et je ne touche pas le fond de mon âme !

RAPPACCINI, *apparaissant.* — Ma fille, pourquoi m'as-tu abandonné ?

ÉPILOGUE

LE MESSAGER. — L'une après l'autre, les figures se succèdent : le baladin, l'ermite, la dame ; l'une après l'autre, elles paraissent et disparaissent, elles se rejoignent et se séparent. Guidées par les astres, ou par la tacite volonté du sang, elles vont par là, toujours plus loin, à la rencontre d'elles-mêmes. Elles croisent leurs chemins et pour un instant sont réunies, puis elles se détachent et se perdent dans le temps. A l'image des soleils et des planètes dans le concert universel, leur danse se répète infatigablement ; elles sont condamnées à se poursuivre sans cesse, à se trouver, à se perdre et à se chercher encore sur les voies infinies de l'espace. Paix à ceux qui cherchent, paix à ceux qui sont seuls et tournoient dans le vide ! Parce que hier et demain n'existent pas : tout est aujourd'hui, tout est présent, tout est ici. Ce qui fut n'a pas cessé d'être et recommence de nouveau.

OCTAVIO PAZ

(*Traduit de l'espagnol par* ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES.)

RECHERCHES

LA FIN DE LA PHILOSOPHIE

Il faudrait d'abord dire un mot de ces ouvrages, tout à coup si nombreux, où des intellectuels, anciens communistes, nous expliquent pourquoi ils l'ont été, pourquoi ils ne le sont plus. Certains sont plus théoriques, comme celui de Fougeyrollas et le nouvel essai de Gorz, d'autres plus proches de la vie, plus attachés à nous faire juger, par une explication concrète, les raisons d'un accord, d'un désaccord difficile : c'est l'*Autocritique* d'Edgar Morin. Le livre d'Henri Lefebvre, *La Somme et le reste*, unit les deux mouvements : réflexion où ce qui est en jeu, c'est le destin de la philosophie, mais aussi le destin du philosophe qui écrit le livre et qui, avec liberté, se retourne vers lui-même pour mettre à l'épreuve ce qu'il fut et ce qu'il pensa. D'autres, enfin, poursuivent, en marge du marxisme officiel, apparemment soudain abandonné de tous, des recherches qui peuvent être encore dites marxistes, mais avec une entente renouvelée de la méthode et des problèmes : ce serait le cas de L. Goldmann et de P. Naville, dont les noms, mis l'un auprès de l'autre, ne doivent pas nous faire oublier leurs tendances fermement distinctes. Il faudrait encore citer la thèse récente de F. Chatelet : *Logos et Praxis* et celle de Kostas Axelos, *Marx*, penseur de la technique[1].

Que signifie ce mouvement ? Jusqu'où ira la mise en

1. Je rappelle quelques-uns de ces titres : PIERRE FOUGEYROLLAS, *Le Marxisme en question* (Seuil). EDGAR MORIN : *Autocritique* (Julliard, collection Les Lettres nouvelles). HENRI LEFEBVRE : *La Somme et le reste* (La Nef de Paris). LUCIEN GOLDMANN : *Recherches dialectiques* (Gallimard). ANDRÉ GORZ : *La Morale de l'histoire* (Seuil).

question ? Que représente-t-elle pour ceux qui en ont fait l'expérience quotidienne, pathétique ? et pour ceux qui n'ont pas eu à la faire, mais qui lui appartiennent dans la mesure où ils appartiennent au même temps et peut-être aux mêmes problèmes ? Est-ce que cette liberté que les uns et les autres ont acquise, non sans péril ni embarras, ne reste pas marquée par l'effort pour la conquérir, lequel s'affirme nécessairement en une contestation épuisante ? Que demeure-t-il d'une pensée qui, ayant accueilli les exigences totales du marxisme, c'est-à-dire la remise de la pensée au sérieux d'une action capable de la rendre réelle et vraie, se voit trahie sans savoir si elle l'est parce que l'action resta particulière, asservie et asservissante, ou à cause de cette remise elle-même insuffisamment méditée, prématurée, illégitime, quoique pourtant nécessaire ?

L'interrogation que poursuivent Morin et Lefebvre passe par toute leur vie. C'est que leur adhésion exigea l'accord de toute la vie et que presque rien de leur histoire n'en fut tout à fait exclu. On dira qu'il s'agissait donc d'une démarche de caractère religieux, d'une conversion qui changeait jusqu'à l'existence privée. Mais qu'en serait-il d'une pensée qui n'intéresserait qu'une part de nous-mêmes ? De là que l'entente de ce que jusqu'à nouvel ordre nous appellerons la pensée marxiste ayant pris en charge l'être tout entier, c'est à nouveau au nom de l'être tout entier, de ses affirmations irréductibles et de ses décisions, que la mésentente peut être pensée et rendue vraie. Edgar Morin appelle son livre *Autocritique* ; c'est « Autobiographie » qui eût mieux convenu, si les deux mots n'étaient également médiocres. De même, dans *La Somme* d'Henri Lefebvre, c'est d'abord « le reste » qui importe, la part réservée de la profondeur vivante que le récit met de temps en temps au jour, avec une pudeur fort estimable, mais peut-être contraire à son projet. Nous sentons qu'entre l'histoire des pensées et l'histoire personnelle, le récit, ainsi que la contestation, hésite, cherchant de nouvelles voies, appelant un effort de découverte que la tentative exemplaire de Michel Leiris a certainement proposé à l'intention de l'un et de l'autre, mais ici la forme n'a pas résisté à la force du contenu, l'impatience du mouvement fut trop grande.

Dans le cas d'Henri Lefebvre, c'est presque la vie même qui, les contraintes levées, s'affirme d'une manière irrépressible, sous toutes les formes littéraires, de la réflexion au récit, au dialogue, au poème, et avec une liberté que n'assombrit pas l'humeur ou le ressentiment. Livre certainement de grande envergure.

***

Je poserai d'abord une question naïve : y a-t-il, pour des intellectuels, une bonne, une mauvaise manière d'accéder au marxisme, une bonne et une mauvaise manière d'en sortir ? Je remarque que les raisons de ces deux mouvements sont souvent les mêmes. L'un (presque tous) y entre pour des raisons morales qui l'obligent, un jour, à n'y pas demeurer. Le surréalisme y vient au nom de la poésie et s'en retire presque aussitôt par ce même mouvement de la poésie — démarche peut-être la plus impressionnante. Celle de Lefebvre est très remarquable : philosophe, mais nullement hégélien, proche de Nietzsche, de Pascal, de Schelling, en contestation tourmentée avec la religion, c'est le romantisme révolutionnaire de Marx qui l'attire par une aspiration où il reconnaît la sienne propre (la révolution totale, l'absolu qu'elle représente dans son projet de mettre fin à l'État, comme à la famille et à la philosophie, libérant l'individu en vue de ses possibilités sans limites) ; mais c'est aussi l'effort de Marx pour surmonter ce romantisme, l'ordonner et le préserver, qui, pendant les trente années où il représente la pensée marxiste en France, le maintient en accord avec cette pensée. C'est que les deux moments sont en lui : la spontanéité romantique et le besoin de voir clair ; l'affirmation individuelle, mais la cohérence qui l'organise en la mettant en rapport avec le tout social et même avec le cosmos. Entré romantique, Lefebvre sort romantique (ce mot, appliqué à un marxiste, ressemble plutôt à une injure ; Lukacs l'entend ainsi, qui, pas plus que Marx, ne réussit à s'affranchir des grands modèles du classicisme ; ces désignations ne signifient évidemment rien de sûr ; Lefebvre, toujours porté au défi, revendique souvent ce nom de romantique pour lui-même, bien que se sachant en

rupture avec les étiquettes et les catégories). Nous remarquons que la discipline pratique, le contrôle de l'appareil ne viennent pas à bout de l'inspiration originelle. Les interrogations premières ne perdent pas leur élan ; leur force est moins maîtrisée que dramatisée, rendue plus intense, par la « terreur », je veux dire l'exigence absolue avec laquelle tout marxiste est nécessairement en rapport et qui ne se manifeste que superficiellement par une contrainte extérieure. Il se peut que la part irrationnelle, dans le cas d'une appartenance romantique au Parti, et quand il s'agit d'un homme de pensée qui a souci de cohérence et se surveille lucidement, le rende d'autant plus fidèle à un dogmatisme insupportable qu'il se méfie de sa propre effervescence et de son aptitude à se libérer. Mais tout le livre montre que sa constance eut des raisons plus fermes, qui ne furent pas seulement sentimentales.

Philosophe, ayant adhéré, en adhérant au Parti, à une décision qui signifiait le dépassement de la philosophie et son achèvement dans le devenir du monde, il aperçoit, d'ailleurs lentement, que le marxisme officiel compromet sa décision d'une double manière : d'un côté, la doctrine (le matérialisme dialectique) continue à s'affirmer comme une philosophie et s'impose comme un dogmatisme, conception définitive, systématique, ayant réponse à tout et devenue institutionnelle tout en restant idéologique ; mais, d'un autre côté, parce que la philosophie ne fait plus qu'un avec la pratique de Parti ou d'État, laquelle se donne pour la mesure immédiate de la vérité, ce n'est pas au dépassement de la pensée que le philosophe est prié de consentir, plutôt à son abdication silencieuse, à sa reddition sans conditions, réellement à une mort sans phrases. Dans une certaine mesure, le philosophe, en Lefebvre, accepterait peut-être le suicide de la pensée, entendu, ainsi que le voulait déjà Novalis, comme le dernier Acte et le plus élevé de la liberté philosophique, mais comment accepterait-il cette forme de suicide consistant en une survie triviale, celle d'un système où se définit à nouveau dogmatiquement tout ce qu'il faut penser et tout ce qu'il faut savoir : Hegel retourné certes, mais retourné en platitude ?

J'entends dire par des critiques allègres : alors, pourquoi est-il resté ? Pourquoi a-t-il attendu d'être exclu ? Que vaut

cette revendication de liberté par un homme qui n'a pas su se rendre libre en accord avec sa pensée secrète ? Je ne suis pas dans l'intimité des esprits. Je me représente seulement le sens de cette histoire (qui nous concerne tous) telle qu'elle a pu, telle qu'elle a dû l'atteindre à ses moments de plus grande vérité. Dans la mesure où, apparaissant à cause de son talent et de sa pensée plus vivante comme le représentant de la pensée marxiste, il lui est possible d'en maintenir l'interprétation qu'il croit la plus authentique, la plus ouverte sur l'avenir, mettant en valeur les difficultés, précisant les questions et montrant que la vérité n'est pas encore réglée (cela est clair dans plusieurs de ses livres), il peut à bon droit juger que, par le fait qu'il exprime cette pensée en restant sous la discipline du marxisme officiel, il en rend celui-ci responsable et ainsi l'enrichit de cette responsabilité. Calcul qu'on jugera simple. Dès l'instant que le Parti est le philosophe, c'est la direction du Parti qui détient la certitude philosophique ; la hiérarchie politique se double d'une hiérarchie philosophique, d'autant plus qu'il ne reste à accomplir qu'une sorte de tâche de gestion de la vérité : celle-ci étant acquise en gros, il n'y a plus lieu que de l'administrer convenablement. C'est juste. Toutefois, dans une autre perspective, chacun est aussi tout le parti, des possibilités demeurent, le devenir n'est pas arrêté, une lutte obscure, en rapport avec les événements, se poursuit autour des concepts par le biais des hommes — lutte étrange, souvent affreuse, mais aussi fascinante. L'ancien philosophe sent qu'il appartient à cette lutte, puisque le sens de sa décision première, celle qui l'a amené à l'action dans l'espoir d'un dépassement, s'y trouve à chaque instant mis en cause. Il lui faut donc demeurer pour veiller sur le sens de cette décision. Que va-t-elle devenir ? Par quelles singulières métamorphoses risque-t-elle de s'altérer ? Il assiste à de surprenantes péripéties, il subit des épreuves qu'on pressent. Le pire, c'est quand il doit infléchir sa pensée pour l'ajuster à des dogmes qu'il n'accepte pas. Le théoricien libéral (et chacun de nous en nous-mêmes) jugera cet infléchissement scandaleux. Mais c'est que nous oublions quelle affirmation s'est jouée pour le philosophe, lorsqu'il a accompli le saut par son appartenance au communisme : celle de la fin même de la philoso-

phie. La philosophie prend fin ; mais sous quelle forme ? Sous la forme glorieuse de son accomplissement comme monde ? sous la forme plus mélancolique de sa liquidation pure et simple ? comme dépassement ? comme renoncement ? Question ambiguë, toujours à double sens, apparemment réservée au spécialiste et que celui-ci, peut-être par pudeur, rend volontiers plus comique que tragique, plus frivole en son sérieux que grave, comme si, en s'interrogeant sur la fin de la philosophie, continuant encore à philosopher sur cette fin et sans fin, il ne cherchait jusqu'à sa dernière heure qu'à sauver son gagne-pain philosophique.

***

Que le livre d'Henri Lefebvre ait pour centre cette question, voilà pourtant qui suffirait à en faire un livre central. Car, malgré l'apparence, elle ne vise pas seulement d'une manière pressante le penseur professionnel, mais chacun de nous, dans notre attente quoditienne. Tel est le trait extraordinaire du marxisme. Par lui, avec une évidence à laquelle nous n'échappons pas, le destin de la philosophie est devenu notre destin : non pas seulement, certes, lorsque nous entendons le chef d'un État admoneste un autre État au nom de la doctrine marxiste-léniniste dont celui-ci se serait écarté, non seulement parce que la philosophie a pris le pouvoir et l'exerce sous son nom même, mais parce qu'elle a transformé l'essence du pouvoir devenu le tout de la vie et s'accomplissant comme tout. Même si la reine Christine avait, par fantaisie, déclaré la guerre au nom de Descartes, la guerre n'eût pas été cartésienne, elle se serait développée selon les moyens propres du pouvoir qui ne pouvaient que tomber hors de la sphère de l'essentiel selon Descartes. Il y a eu de terribles guerres théologiques ; le glaive n'était pas tenu par l'ange, et Dieu ne combattait encore que pour les gros bataillons. Aujourd'hui la décision n'est pas philosophique, parce qu'elle traduirait une philosophie; elle l'est, au contraire, parce que la philosophie a cessé comme mode d'interrogation autonome et théorique, et parce que, à sa place, dans le *lieu* qui lui était propre, revendiqué par l'avènement d'un pouvoir nouveau,

s'affirme, ou voudrait s'affirmer, le dépassement de ce qui est privé et de ce qui est public, de la pensée et de l'action, de la société et de la nature, du discours et de la vie, de la raison satisfaite et sans puissance et du travail mécontent et sans pensée.

Chaque fois que s'accomplit une révolution véritable, il se produit un vide où brille un instant, avec l'éclat de l'absolu qui lui appartient et la terreur qui est dans cet éclat, comme la pure présence de la philosophie en personne. Admirable, redoutable apparition. La Révolution française est cette apparition même dont les plus lointains témoins subissent l'attrait jusqu'au vertige, la répulsion jusqu'à l'horreur. C'est que le soleil philosophique ne se laisse pas regarder en face. A cet instant, chacun est philosophe ; la philosophie est la raison froide et tranchante qui s'affirme en tous par la négation possible de chacun ; son droit est catégorique ; abstrait, il a la netteté de la décision militaire ; il ne s'accomplit pas comme pouvoir d'État, mais comme force armée, incarnant finalement l'âme du monde dans le maître de la guerre.

La Révolution d'octobre n'est plus seulement l'épiphanie du logos philosophique, son apothéose ou son apocalypse. Elle est sa réalisation qui le détruit, le discours universel s'identifiant douloureusement au silence agissant de l'homme du travail et du besoin, l'homme en défaut qui lutte pour maîtriser la nature et pour réduire la pseudo-nature qu'est devenue au cours de cette lutte la société, par une altération qui recommence sans cesse, car elle est liée au développement de sa maîtrise. Je n'insiste pas sur cette affirmation : elle est notre lecture quotidienne. Mais j'insisterai sur le fait que précisément nous la lisons tous les jours et qu'elle appartient à notre monde quotidien. Devenue sommaire, pédante et vulgaire, je le veux bien, mais toujours traversant nos jours et nos nuits d'une exigence philosophique (fût-ce sous la forme d'un dépassement de la philosophie) et nous situant nous-mêmes, par une rude mise en cause, à l'intérieur de cette exigence à laquelle nous participons, aussi bien par notre refus que par notre consentement.

Cette promotion de la philosophie, devenue la toute-

puissance de notre monde et le cours de notre destin, ne peut que coïncider avec sa disparition, annonçant au moins le commencement de sa mise en terre. A notre temps philosophique appartiendrait donc cette mort de la philosophie. Elle ne date pas de 1917, ni même de 1857, année où Marx, comme par un tour de force de forain, aurait opéré le retournement du système. Depuis un siècle et demi, sous son nom comme sous celui de Hegel, de Nietzsche, de Heidegger [1], c'est la philosophie elle-même qui affirme ou réalise sa propre fin, qu'elle l'entende comme l'accomplissement du savoir absolu, sa suppression théorique liée à sa réalisation pratique, le mouvement nihiliste où s'abîment les valeurs, enfin par l'achèvement de la métaphysique, signe précurseur d'une possibilité autre, qui n'a pas encore de nom. Voilà le crépuscule qui accompagne désormais chaque penseur, étrange moment funèbre que l'esprit philosophique célèbre dans une exaltation d'ailleurs souvent joyeuse, conduisant ses lentes funérailles au cours desquelles il compte bien, d'une manière ou d'une autre, obtenir sa résurrection. Et, bien entendu, une telle attente, crise et fête de la négativité, expérience poussée à son terme pour savoir ce qui résiste, ne touche pas seulement la philosophie. Toute la littérature, depuis le surréalisme, en a fait l'épreuve, épreuve de sa fin où elle prétend aussi se découvrir, parfois se ressaisir. D'un tel ébranlement, Henri Lefebvre, qui a passé par toutes les façons de ce temps critique, est un témoin non récusable [2]. Il vit profondément, intensément, en homme vraiment philosophique qui ne peut plus être seulement un philosophe, cette entreprise du dépassement et de la fin, apprenant, sous la sévère figure du militant, à rédiger son constat de décès et à se faire son propre exécuteur testamentaire. En ce sens, les longues années de sa vie politique, de cette nouvelle manière de philosopher qu'est l'intrigue, la malhonnêteté politiques, cette patience de trente années me semble plus impressionnante que regret-

1. Je laisse de côté le point de vue différent de Comte, des positivistes, de tous ceux qui humilient la philosophie devant la science. Le point de vue de Nietzsche comprend et dépasse ce point de vue.

2. Juge-t-il cependant à son importance l'apparition du surréalisme qui est à la charnière des temps ? Les souvenirs accidentels, ici, ont porté ombre.

table ; le sérieux de l'expérience est lié à sa lenteur, il y faut malheureusement toute une vie, et plus qu'une vie. Il n'y a pas d'autre manière de comprendre — manière nécessairement physique — que le temps de la fin est le plus long, étant d'une certaine façon sans fin et déjà ouvert sur l'absence de temps qui lui donne l'absolu pour horizon.

***

Je voudrais ici me demander si la vitalité et, je dirai, l'allégresse philosophique qui ont permis à un homme de pensée de sortir apparemment intact d'une telle descente aux enfers, ne l'ont pas aidé à esquiver ce qu'il y avait d'extrême dans sa résolution. Cette décision — j'y reviens, car elle détient le sens de tout le mouvement — est celle d'en finir avec le mode de penser philosophique en adhérant à la rigueur communiste. Une telle rupture abrupte ne doit pas le conduire à continuer de philosopher tout en portant la philosophie en terre, pas davantage à esquisser une philosophie qui n'en serait pas une, philosophie, alors, d'espèce non philosophique, comme celle dont tant de philosophies de l'existence nous ont appris à nous méfier. Quelque chose de plus radical est nécessairement exigé par cette décision, ce saut périlleux de la pensée en vue de son dépassement : quoi ? C'est ce qui est précisément en jeu dans cette exigence et cette fin. Lefebvre, communiste, reste philosophe, il est philosophe, il est communiste, non pas certes dans une franche séparation qui lui rendrait la vie facile (ainsi, peut-être, Picasso), plutôt dans une division qu'il essaie de rendre dialectique, mais qui ne peut pas l'être, qui n'est qu'un vif déchirement, une perpétuelle confrontation (d'autant plus que ce philosophe n'est pas un philosophe de l'ambiguïté ; c'est là l'un de ses traits forts ; il n'admet pas cette fausse conciliation, sur le mode ambigu, que constitue l'ambiguïté ; et comme il se méfie de l'opposition tragique, pourtant à sa portée, il lui faut se confier à une sorte de conscience élargie du temps qu'il conçoit comme une totalité en devenir où il lui semble qu'il peut être tout en même temps — mais non dans le même temps — ne renonçant alors à rien, ni au discours, ni à l'action, ni au réel, ni au

rêve : romantisme, diront dédaigneusement les juges de l'orthodoxie).

Communiste parce que philosophe, communiste qui pourtant ne peut pas être un philosophe communiste, puisque, dans la « pratique » du communisme, la philosophie doit justement prendre fin, alors que sera-t-il ? Ici commence une existence malaisée à laquelle du moins manquera tout désir de faire carrière, ainsi que toute docilité intérieure. Mais que peut-il faire ? De la besogne philosophique à l'intérieur du marxisme ? Des travaux de commentaire, d'histoire et d'érudition intéressant la pensée marxiste, la prolongeant, la gardant vivante et l'orientant vers le dépassement qu'il affirme ? Mais n'est-ce pas déjà trop ? Une tête de philosophe est une tête dure, voire incassable. Quand elle se heurte à la calme puissance du contrôle politique — le pot de terre contre le pot de fer —, quand il est exigé d'elle sur tel concept central une capitulation sans conditions, Lefebvre peut bien y consentir et donner sa signature, la tête philosophique, elle, ne donne son consentement à rien, elle ne souscrit pas à l'arrêt de mort. Double jeu ? C'est autre chose, et si c'en est un, c'est d'abord le marxisme officiel qui l'encourage par sa visible contradiction : si, d'un côté, il supprime la philosophie qui disparaît en faisant place à la « pratique », s'il supprime aussi le philosophe, lequel n'est plus qu'un militant, mais si d'autre part il exige de celui-ci qu'il continue de philosopher dans les cadres du système et, au nom de l'autorité philosophique maintenue, même étendue, justifie l'action et en couronne idéologiquement la toute-puissance. La critique de Lefebvre est ici la plus forte. Je cite ce passage : « Le dia-mat[1] officiel nous offre ce spectacle affligeant et assez hallucinant : tuer la philosophie, en concrétiser le dépérissement, et ressusciter ce cadavre vivant pour l'utiliser *perinde ac cadaver* au service de la politique momentanée... Méphistophélès galope sur un cheval mort qu'il a tiré du charnier. » A quoi l'ancien philosophe se sentira à la fin le droit de répondre : puisqu'il en est ainsi, puisque vous ressuscitez, interpellez et utilisez le philosophe en moi, alors je

1. Abréviation en usage dans les pays marxistes pour « matérialisme dialectique ».

reprends ma vie et ma liberté de philosophe ; je ne puis pas être mort et vivant. Sursaut dont on ne peut méconnaître le pathétique et la gravité.

Mais je continue à m'interroger. Il serait évidemment naïf d'entendre la fin de la philosophie comme une fin pure et simple. Ce qui finit continue. Ce qui s'achève, s'achève d'abord en s'imposant par une domination toute-puissante, en même temps en dépérissant et en se dégradant, enfin — et toujours en même temps — en se donnant illusoirement, mais peut-être réellement, pour un « savoir » déjà tout autre, ici la praxis comme le dépassement de la pensée et de l'action. En d'autres termes, le suicide philosophique qui appartient nécessairement à l'entreprise du dépassement, qui en est au moins l'un des moments, ne consiste pas en un pur et simple refus de penser, ou une brutale mise au pas disciplinaire, Lawrence s'abrutissant en soldat, Rimbaud devenu trafiquant ; il suppose autre chose, et il se pourrait qu'à cette autre chose appartînt la pénible contradiction que le dogmatisme dit stalinien représente, l'état de mort-vivant, le scandale d'une pensée critique et parvenue au point critique, brusquement figée en système et fonctionnant dogmatiquement comme savoir scientifique, comme pratique d'État et pourtant toujours comme pensée critique. Le dogmatisme — un dogmatisme qui naturellement, tout en usant de l'arrogance et de la puissance dogmatiques, prétend s'accomplir comme la destruction de tout dogmatisme — voilà quelle serait, pour le philosophe, liquidateur de lui-même et de la philosophie, l'épreuve vraiment mortelle, la mise à mort qui s'achève dans l'insignifiance. On saute, on risque plus que sa vie, on perd toute possibilité d'avenir spéculatif, on mène philosophiquement une vie de chien, et finalement, plus tard, bien plus tard, on s'aperçoit que, loin de s'élever par un beau mouvement de violence et de rupture destiné à vous briser, on n'a jamais cessé de prendre solidement appui sur la suffisance et la platitude dogmatiques. Expérience dérisoire ? Mais c'est peut-être précisément cela, cette dérision, le saut périlleux, et le risque absolu exigé par le dépassement et scomme son ens.

***

Comment en décider cependant ? Henri Lefebvre, parlant de Nietzsche, accepte de voir dans la folie le terme vrai de son expérience, le moment où la conscience la plus énergiquement individuelle s'accomplit en s'identifiant au devenir cosmique. Dans cette perspective, je serais tenté de dire que le stalinisme est l'équivalent de la folie de Nietzsche, aussi nécessaire, aussi riche de sens et privé de sens que peut l'être la pensée au regard fixe du philosophe sous le voile de la démence, cette tête fermée et silencieuse dont nous aimons trop à parler, mais qui réduit toujours notre parole au silence puisque nous savons bien que l'accident insignifiant qui a pu causer cette folie ne lui appartient même pas à titre d'insignifiance. *La Somme et le reste* serait donc à comparer à la bizarre parole de Nietzsche, si celui-ci, du fond de son silence, avec la lucidité qui n'aurait plus été la sienne mais la nôtre, s'était mis à nous parler du sens et de la vérité toujours à l'œuvre dans le dépassement de tout sens, mais, bien entendu, réduisant alors à la banalité cette vérité ultime qu'il aurait voulu nous découvrir. J'ai suggéré que, grâce à sa puissante vitalité, Henri Lefebvre avait peut-être *esquivé* ce qu'il y avait d'extrême dans sa résolution. Remarque faite légèrement. C'est, aussi bien, *surmonté* que j'aurais pu dire. Les deux mots sont indiscernables. Nous parlons, et lui-même ne cesse de parler, de dépassement : la philosophie prend fin, mais en se dépassant ; et Heidegger : dépassement de la métaphysique ; et Nietzsche : l'homme est quelque chose qui doit être surmonté. Surmonter, dépasser : je lis ce commentaire attribué à Heidegger et venu en partie de Hegel : « faire sienne une chose en entrant plus profondément en elle et en la transposant à un niveau supérieur »[1]. La vérité, c'est que nous ne voulons rien perdre. Nous voulons dépasser, aller au-delà, et tout de même demeurer. Nous voulons congédier et conserver, rejeter et ressaisir, refuser et tout obtenir en ce

1. Hegel aussi veut entrer plus profondément dans la chose, mais d'abord en la supprimant. Heidegger efface ou élude le moment de la négation : modification évidemment capitale.

refus. Lefebvre, quittant le Parti, dit qu'il ne renonce à rien, n'abandonne rien. Cela est, en un sens, beau et vrai. Il dit à un autre moment : « Ce fut donc ainsi qu'un philosophe vit se rétrécir sans cesse ses ambitions philosophiques, réunissant dans sa « carrière » les thèmes de la peau de chagrin et des illusions perdues... Il en vient à penser que le maximum d'espoir que puisse s'autoriser un homme de pensée, c'est d'agir sur le langage, de modifier quelques termes... Il est possible que personne ne puisse se lancer dans la philosophie — la folie de la sagesse — sans placer en elle des espoirs démesurés. » Or, remarquons-le, c'est précisément cet espoir et la démesure de cet espoir qui lui ont fait accepter, et décider pour son compte, par une initiative engageant toute son existence, la fin même de la philosophie. Il n'y a là nulle inconséquence. Il est clair que, lorsque la philosophie prétend à sa fin, c'est à une fin démesurée qu'elle prétend et pour réintroduire, par la démesure de la fin, l'exigence en elle d'une nouvelle mesure, au-delà de toute mesure. La *démesure* serait donc le dernier mot de la philosophie prête à se taire, mais persistant encore à nous dire : la démesure est la mesure de toute sagesse philosophique.

MAURICE BLANCHOT

ELSA

S'il est aujourd'hui une poésie éloquente, c'est, sans doute possible, la poésie d'Aragon. Le bien-dire y est évident, non moins que le souci d'émouvoir ou de persuader, c'est-à-dire le souci du lecteur, le souci des autres, par conséquent une certaine agitation superficielle de l'esprit. Aragon écrit quelque part dans *Elsa*, son dernier poème (Gallimard) : « Je me trouvais surtout joli garçon de trois quarts... » Même l'avouer avec quelque cruauté à l'égard de soi ne supprime pas la coquetterie, la redoublerait plutôt. Aragon veut séduire, convaincre, attendrir, entraîner ; nécessairement doit-il aussi se plaindre, affirmer qu'on le comprend mal, qu'on le défigure, qu'on le persécute, et se défendre d'avance, et plaider par tous moyens. Pour juger son poème, on voudrait ne pas penser à lui, ni à son attitude politique, ni au bruit de légende qui l'entoure et dont il se voudrait irresponsable, écarter ce qui nous semble en effet secondaire pour découvrir son livre comme pourrait le faire un amateur dans cent ans, supposé que cette race pût exister encore à cette date. On le voudrait simplement pour avoir toujours pensé qu'un poème est le meilleur du poète, et parce que ce qu'il a pu avoir de pire, contrairement à Henri Guillemin, ne nous intéresse pas : le pire n'étant jamais que trop banal, et connu. Mais ce n'est pas possible. Aragon ne peut être absent ou seulement éloigné de ce qu'il écrit qu'exceptionnellement et, dès les premières pages, c'est le soucieux de soi qui parle :

On ne veut pas me croire, on ne veut pas. J'ai beau
Le dire avec le printemps et les orgues
Le dire avec toutes les syllabes du ciel...
.....
On ne veut pas me croire. Ils se sont fait
Une image de moi peut-être à leur image...

Il n'est pas surprenant que l'image du théâtre revienne plusieurs fois dans ses vers ; Aragon, proche en cela de Cocteau, est toujours en scène, est *naturellement* en scène ; l'un et l'autre ont beau dire (et ils ne s'en font pas faute, ils y sont obligés) qu'ils souffrent, qu'on les prend pour ce qu'ils ne sont pas, qu'en vérité ils ne sont que souffrance, l'un s'est une fois pour toutes enveloppé de trop d'images scintillantes, l'autre une fois pour toutes a trop enflé la voix pour que nous n'éprouvions à les entendre, même quand nous sommes le plus désireux de les aimer, une gêne, parfois à peine sensible, parfois considérable, à en refermer leur livre.

Comme le mot « littérature », le mot « éloquence » est devenu péjoratif. Cela signifie sans doute que la chose littéraire et la chose éloquente ont changé, alors que les noms demeuraient. Par éloquence, nous entendons aussitôt *excès* d'éloquence, comme il nous arrive d'affirmer, bizarrement à première vue, qu'un poème est « trop bien fait », un tableau « trop composé » : ce qui revient à dire en réalité que le poème n'est pas assez bien fait pour que n'en sautent pas aux yeux les articulations et les méthodes, pour que nous ne soyons pas constamment arrêtés dans notre plaisir et notre émotion par la présence encore une fois trop insistante de l'auteur. Ce que nous souhaitons, c'est que le poète devienne anonyme et ne soit plus qu'une voix ; outre qu'avec Aragon nous ne le pouvons pas oublier parce qu'il parle de son personnage comme je l'ai dit d'abord, nous le retrouvons dans ses manies. Nous lisons ces vers qui voudraient ne faire rayonner que l'amour, ou Elsa, ou la rose, et loin de pouvoir être éblouis par leurs feux, nous nous disons tantôt : voici une image de trop, qui efface la précédente (souvent si belle), voici l'énumération qui s'ébranle comme pour masquer un vide, les mots qui se répètent ou, à peine déformés, se font écho pour que le poème puisse rebondir sans trop d'effort, le grossissement du réel qui ne réussit qu'à vider les mots de leur substance, les rythmes si coulants que l'on ne voit plus de raison pour que le flux s'en interrompe jamais.

Je pourrais donner maint exemple précis de ces faiblesses. Je ne crois pas que ce soit plaisant ou nécessaire. L'éloquence, enfin ce que nous appelons ainsi aujourd'hui, qu'elle affecte

la prose de Mauriac ou celle de Camus, les vers d'Emmanuel ou ceux d'Aragon, c'est un *vibrato* de la voix, ou son haussement, son gonflement : phénomènes mesurables qui me semblent toujours, à tort peut-être, manifester que l'écrivain est moins sûr de ce qu'il dit qu'il ne veut le croire, et que s'il gronde, s'il trompette, c'est plus encore peut-être pour se dissimuler une incertitude interne, escamoter des difficultés précises, que pour faire parvenir sa voix à tout prix au lecteur. Il me semble qu'à un certain degré de conviction le *vibrato* doit s'effacer nécessairement et l'éloquence n'être plus que la vraie éloquence, sans excès ; alors que le poète n'a plus souci du lecteur, il accède à la liberté et à la sérénité du chant absolument solitaire, ce qui ne signifie nullement que ce chant doive être plus obscur, moins touchant ou moins convaincant que l'autre : au contraire. Quand disparaît le souci de plaire, de séduire ou de persuader, il n'est plus besoin ni de grands mots, ni de tonnerres verbaux, ni d'accumulation d'images. Supervielle se contente des paroles les plus assourdies, René Char écrit les transparents et brefs poèmes en hommage à Georges Braque. On accède par les voies les plus diverses d'ailleurs, et souvent avec la plus grande simplicité, à un niveau supérieur de la poésie, et c'est aussi celui qui demeure le moins fréquenté. Qu'à *Elsa* le journal « Elle » ait consacré plusieurs pages, et que Mauriac ait éloquemment applaudi, cela n'est pas un hasard.

*

Je ne tiens nullement à jouer au sévère. A ce niveau de la poésie qui me paraît simplement moins pur et moins haut, l'œuvre d'Aragon occupe, doit occuper l'une des premières places. Comme dans *Le Roman inachevé* qui est de la même veine, il y a dans *Elsa* de très beaux passages, et quelques beaux poèmes, ce qui est fort loin d'être commun.

Tantôt Aragon y reprend l'alexandrin dont il fit pendant la guerre un si brillant usage, et le poème nous presse de son accent à la fois fiévreux et bien-sonnant, puis presque toujours nous lasse par excès ; tantôt son art se resserre et s'allège dans l'usage du vers court où la virtuosité verbale,

étonnante vraiment, en particulier dans le maniement de la rime, devient très plaisante :

Est-ce qu'on sait ce qui se passe
C'est peut-être bien ce tantôt
Que l'on jettera le manteau
Dessus ma face

Et tout ce langage perdu
Ce trésor dans la fondrière
Mon cri recouvert de prières
Mon champ vendu...

ou encore :

Toutes les roses que je chante
Toutes les roses de mon choix
Toutes les roses que j'invente
Je les chante en vain de ma voix
Devant la Rose que je vois.

Mais la forme préférée d'Aragon dans *Elsa*, c'est le grand poème en vers libres qui semble vouloir épouser de ses variations, de ses étirements et de ses ruptures une rêverie méditative, une confidence, enfin exprimer un monologue tout intime (c'est-à-dire, chez Aragon, intime et théâtral) ; forme dont on peut trouver de beaux précédents chez Apollinaire (à qui Aragon doit tant de ses faiblesses et de sa force), chez Cendrars et, plus près de nous, Supervielle (sur un autre ton, dont *Oloron-Sainte-Marie* offre l'un des plus beaux exemples). C'est dans cette forme souple et que menacent moins l'excès de fluidité et l'excès d'harmonie qu'Aragon me paraît aller le plus loin. Non qu'il s'y dégage entièrement des défauts dont j'ai parlé d'abord et sur lesquels je ne reviendrai pas. Mais il semble que la pensée de Leopardi, il y a plus d'un siècle, disant que la vraie matière de la poésie moderne s'accorde mal du vers (par quoi il entendait évidemment le vers régulier), soit ici vérifiée. Parmi ces poèmes plus amples, plus divers, il en est un au moins que j'admire beaucoup en son entier, c'est celui qui débute par ce vers :

Toi qui est la rose ô mystérieuse rose en ce temps de l'année

et je crois savoir exactement la raison de cette préférence. C'est qu'ici, comme en d'autres passages, comme dans maint poème du *Roman inachevé*, en particulier celui, si émouvant, intitulé *Le mot « Vie »*, la richesse de l'expérience vécue, des choses, du monde extérieur observé avec passion se fait plus forte que le souci de plaire, et plus forte aussi que les formules ; je n'ai plus l'impression d'entendre seulement l'enchaînement plus ou moins heureux de paroles d'autant plus sonores que creuses ; les paroles sont au service d'une matière riche en elle-même, et si elles triomphent, la rose en sa naissance triomphe aussi, inséparablement :

O chaque année au verdir des buissons l'impatience
L'incrédulité qui me prend du retour de chaque chose
Le perce-neige la tulipe et ce verglas des premiers velours
Une angoisse et tout me paraît plus long que les autres années
Cette peur que j'ai pour le noyer tardif et la hâte des frênes
Si cette fois rien n'allait fleurir ni la jacinthe
Ne me rassure ou le narcisse
Il me faudrait au moins les lilas pour croire au retour
De la rose

Tout ce qui prend teinte s'ouvre et fait enfance
Tout ce qui devient paume haleine et palpitation
Ce premier pavois frissonnant fragile...

Il en va de même pour les beaux poèmes en vers longs où se nouent et se nourrissent mutuellement les vieux thèmes de l'aube, de l'éveil, de l'amour et de la crainte de la mort :

Il vient du dehors dans la chambre un chambard de choses
[humaines
Le clair claquement d'un volet Le jour qui reprend son domaine
Des pas d'asphalte Un enrouement brutal de la rue et des roues
Des freins des voix un brimbalement de poubelles qui s'ébrouent.

C'est là, me semble-t-il, qu'Aragon parvient enfin à nous faire oublier Aragon, qu'il donne le meilleur de lui-même

en cédant le pas aux choses, en renvoyant sans d'ailleurs le vouloir les instruments trop bien accordés et dirigés de son grand orchestre. En dépit des apparences, je suis plus certain chaque jour que la poésie, aujourd'hui, supporte plus mal qu'elle ne l'a jamais fait le genre symphonique, celui-ci supposant une universalité et une assurance de la pensée dont un poète ne peut se targuer maintenant sans duperie plus ou moins consciente.

Saint-John Perse, dans *Vents*, a écrit :

... Et dans l'acclamation des choses en croissance, n'y a-t-il
[pas pour nous le ton d'une modulation nouvelle?
Nous t'épierons, colchique d'or! comme un chant de tuba dans
[la montée des cuivres.
Et si l'homme de talent préfère la roseraie et le jeu de clavecin,
[il sera dévoré par les chiens...

Certes cela est superbe, et j'entends bien ce que le poète veut dire, et j'y admets une part au moins de vérité ; mais en faveur du clavecin il y aurait aussi des arguments à prononcer, et sinon du clavecin, de toute œuvre mesurée, inapparente, retenue. Les bruits d'aujourd'hui, de toute façon, dominent : savoir si le presque-silence ne s'y oppose pas mieux que les orgues ?

PHILIPPE JACCOTTET

LA VIE FONDAMENTALE

Il me semble que les critiques n'ont pas assez prévu, en témoignant de leur admiration pour *Hiroshima mon Amour*, la difficulté suivante : un certain nombre des gens qu'ils enverront voir ce film grinceront des dents en sortant de la salle et ne pardonneront pas à leur guide de les avoir — diront-ils — égarés. Des personnalités aussi diverses que MM. Stève Passeur, Jean Dutourd ou Claude Elsen ont exprimé déjà, sur *Hiroshima*, des avis virulents ou navrés. Quant à l'auteur de *Patate*, l'académicien de *Patate*, il a tout bonnement écrasé Alain Resnais sous son mépris, — le mépris de *Patate*. Il y a donc une *opinion* qui s'oppose au succès de *Hiroshima*, et jusque dans la critique, si facilement unanime. Il importe de savoir pourquoi des gens n'aiment pas ce film que d'autres — moi par exemple — trouvent si beau. Comme je ne parviens pas à croire que des affaires de couleur aient quelque chose à voir avec les avis exprimés — que par exemple le critique de *Carrefour*, ou celui de *Rivarol*, ou le très officiel Président du Jury de Cannes puissent tenir rigueur à Resnais d'être, comment dire, progressiste ; comme au demeurant, si l'on réfléchit, on comprend bien que ces gens-là (de *Carrefour*, de *Rivarol*, de la grandeur française), cela devrait plutôt leur plaire qu'on stigmatise la cruelle Amérique, il faut donc chercher ailleurs la raison de leur peu de goût. Justement, diront-ils, ne cherchez donc pas midi à quatorze heures : on n'aime pas ça, simplement, bêtement ; on déteste ça, cette coproduction franco-japonaise qui se tord l'intrigue pour avoir l'air naturel, ce lyrisme de suffragette rose qui est aussi un bas-bleu, ces étreintes des *Amants* intercalées entre des plans de *Nuit et Brouillard*. On

trouve que ce n'est pas — mais alors là pas du tout — de *l'art*. C'est du baragouin, de la politique, le deuxième sexe plus la quatrième république, — tout ce qu'on déteste. N'instruisez donc pas un procès de tendance ; ce serait idiot ; tout honnête citoyen — nous voulons dire : tout honnête spectateur — a bien le droit, oui ou non ? de ne pas aimer la même cuisine que vous...

Avouerai-je que ce langage si clair ne me rassure pas tout à fait ? C'est qu'en d'autres circonstances il m'est arrivé souvent d'être d'accord avec mes interlocuteurs. Il ne me reste donc plus qu'à choisir entre deux hypothèses : ils ont changé — ou j'ai changé, moi, de goût. Or cette seconde éventualité me déplaît tout à fait. Reste la première. Comme elle est irritante ! Quoi, l'auteur du *Bon Beurre*, qui aime si bien Stendhal, détesterait soudain ce que j'aime ? Quoi ! l'auteur d'*Homo Eroticus*, qui connaît comme personne un quart de siècle de cinéma, se mettrait brusquement à ne plus reconnaître les bons films ?

Alors je me retourne honnêtement vers mon propre plaisir : me suis-je trompé ? D'avoir aimé les courts métrages de Resnais (à l'exception des *Statues meurent aussi*, un peu facilement polémique et embrouillé), d'avoir aimé tel film auquel *Hiroshima* doit beaucoup comme *La Pointe courte* d'Agnès Varda, de considérer Marguerite Duras comme une très bonne romancière, — tout cela m'aurait-il tourné la tête et perverti le bon sens ? Modestement, je n'y crois pas... Avez-vous remarqué que, finalement, on se trompe assez peu en matière de qualité ? Au cinéma surtout, qui offre des séductions et des pièges également visibles. Je ne vois guère d'exemple de considérables erreurs de jugement sur les films de ces dernières années. Tout au plus des modes mettent-elles parfois en péril, pour un temps, l'objectivité ? Mais les modes accentuent un goût, elles ne le perdent pas. C'est ainsi que *Paisà* ou *The Wild One* apparaissent et apparaîtront, avec les années, moins parfaits qu'on ne le pensait en 1946 ou en 1953. Mais ils ne deviendront pas pour autant de mauvais films ; ils vaudront au contraire, dans une perspective plus vaste, à raison de leur accent, fût-il un peu trop accentué. Ce risque même, *Hiroshima* ne le court pas,

puisque Resnais a fait un film assez sensiblement *démodé*. Je veux dire : décentré par rapport au ton du jour. Il est exact que le texte de Marguerite Duras avoue sa faiblesse pour une littérature datée des années 44 à 50 environ ; il est non moins exact que l'indignation devant les méfaits de la bombe A, cela vous a déjà un air vieillot, quarante-huitard. Vers les années d'après guerre, le mot « atomique » appelait de nobles et lourds vocables : angoisse, responsabilité, etc. Aujourd'hui l'on ne parle plus guère que d'un « club » atomique, et pour gratter à sa porte, s'impatienter que l'éternelle France n'y soit point accueillie avec les égards dus à la Pucelle d'Orléans. Bref, on voit mal comment pourrait se « démoder » un film organisé aussi consciemment autour d'un certain vieillissement, d'une usure de la colère, des mots, des images. Il faut bien dire qu'on ne voit plus — une fois écarté ce reproche éventuel — au nom de quoi condamner le film d'Alain Resnais.

Si, soyons honnête, on parle beaucoup de « mauvaise littérature ». J'ai scrupule à répéter ici un article que j'ai écrit déjà sur le style de *Hiroshima* dans le journal de M. Aragon (journal où, peut-on le remarquer en passant, il est en ce moment possible d'écrire tranquillement ce que l'on veut). Il est juste de reprocher à Marguerite Duras (et à Resnais qui a dirigé le film) une certaine erreur sur le poids des mots. Telle formule, tel mot d'auteur (il y en a !) qui pèseraient ce qu'il faut dans un texte destiné à la seule lecture deviennent indiscrets, trop lourds, lorsque les images les soulignent. L'écran multiplie tout, amplifie tout : de temps en temps le dialogue de *Hiroshima* semble l'avoir oublié, et en souffre. Mais les réussites de l'attelage Resnais-Duras, l'unité étonnante du ton, l'unité texte-images (le plus souvent) inscrivent à l'actif du film plus de qualités que de défauts.

Un personnage de *L'espoir*, Shade, ne s'intéressait plus, est-il écrit, qu'à ce qu'il appelait « la vie fondamentale : douleur, amour, humiliation, innocence ». J'ai beaucoup pensé, après *Hiroshima*, à cette « vie fondamentale ». Il y a des auteurs, on croirait qu'ils sont nés pour exprimer un certain paroxysme ; ils ne voient rien d'autre ; ils vivent

naturellement au niveau de quelques questions essentielles : amour, mort, innocence — et n'ont rien d'autre à dire. La frivolité, le jeu, l'élégance — qui peuvent illustrer des œuvres réussies — ne sont pas leur lot. Ils ne craignent pas le ridicule ; ils savent que ce qu'ils veulent dire appelle souvent les cris, le lyrisme, l'impudeur. Ils le disent quand même. L'auteur de *Patate* ne s'intéresse pas à la vie fondamentale ; c'est bien son droit. *Domino* et *Jean de la Lune* sont de jolies soirées de théâtre. Mais enfin, *Nuit et Brouillard*, ce n'est pas de la famille. Ce décalage entre une création de destin et une création de divertissement ou de talent pourrait, presque à lui seul, expliquer le malentendu. Resterait alors à expliquer son aigreur...

C'est là qu'intervient un certain air du temps qui m'inquiète. Il existe plus d'une façon de faire de la morale (politique) en art ; on peut barbouiller des draperies sur les dames nues des peintures ; on peut également militer en faveur de la légèreté, du cynisme cavalier, du style qui fait pschitt. C'est la même blague, je le crains, la même mystification. Nous entrons — nous sommes entrés depuis un an — dans une période de pensée officielle, de conformisme, et l'on ricanera demain (au nom de la vertu ou de la frivolité) sur toute œuvre qui ne rassurera pas les notaires. Peu de freins existent qui puissent arrêter cette évolution. (André Malraux fit ce qu'il fallait pour que *Hiroshima* fût projeté à Cannes, malgré son retard sur les autres films, et cela nous rassure. C'est un geste intelligent dans cette vaste dérive des gestes idiots.)

Il n'y a pas d'un côté le cinéma et de l'autre les idées, d'un côté les livres et de l'autre l'État ; tout se tient. Soyez tranquilles : le régime ne manque pas de bras ni de têtes ; c'est pourquoi ceux qui pensent être du côté des films et des livres, et pas du côté du grand et éphémère confort officiel qui commence à s'étaler, — ceux-là ne doivent pas, ne peuvent pas être contre Resnais, contre *Hiroshima*. Avec cette satisfaction des époques immobiles, c'est déjà sur eux-mêmes qu'ils tapent, les imprudents...

F. NOURISSIER

SOUTINE : MATIÈRE SUPPLICIÉE

La vie et la peinture de Soutine dénoncent une faille tragique, entre l'âme et la chair, entre le créateur et son œuvre. Impuissant à sortir de soi, Soutine semble avoir conservé toute sa vie l'inexpérience des passions les plus hautes. Un appétit ambigu de renoncement, une soif de libération de l'emprise charnelle par la chair même, une obsession pénitentielle doublée d'une force aveugle confèrent à sa vie ce caractère d'étrange vacuité refermée sur son mystère propre, font de son œuvre — comme pour Van Gogh — une volonté inhumaine de salvation. Avant tout, art de défense, fruit de la plus essentielle nécessité, cette œuvre ne connaît guère la confiance qui, plus que l'angoisse, demeure force de communion. La confiance de Van Gogh, indestructible jusque dans la débâcle, obtient cette communion. Qui peut aimer spontanément un message aussi chargé d'agressivité, d'hostilité, de méfiance que celui de Soutine ?

Du reste, Soutine ne s'entendait guère à farder cette réelle force répulsive de sa personne comme de son génie. Il était même si totalement démuni de toutes les facultés qui autorisent la communion ou l'aveu que l'admiration même ou la compréhension d'autrui lui étaient à charge. A force de nier et de fuir toutes responsabilités vivantes, il parvint au total refus de recevoir et de donner.

En fait, Soutine n'avait rien à attendre d'autrui. Une seule chose eût pu le sauver de lui-même et de son triste destin : la foi en sa propre valeur. Il en possédait le sentiment, non la conscience. Véhicule d'une volonté despotique, lui-même sans volonté, Soutine obéit à un maître. Toute vocation, toute tâche exige le sacrifice d'une part de vie ; sacrifice dont la vie se venge toujours. Le destin de Soutine en est

un exemple entre cent, plus impressionnant dans sa pauvreté. Au contraire d'un Modigliani ou d'un Gauguin, le tragique est en lui, non dans sa vie.

Soutine est allé jusqu'à la limite extrême de ce que l'art peut exprimer par les moyens d'expression directe qui furent les siens. Mais ses moyens d'expression ne sont que la face de son œuvre tournée vers nous. On croit trop que des peintres tels que Soutine, et même Van Gogh, sont avant tout des génies spontanés dont l'inspiration suffit à leur dicter jusqu'à leur style. Soutine a connu plus que tout autre ces temps de stérilité complète, de dépossession, qu'ignorent d'autres talents toujours disponibles. Le génie, d'autant qu'il se distingue des talents de cette sorte, semble toujours contenir un principe de stérilité qui lui impose la plus dure et la plus juste discipline. Toute œuvre se construit sur un rythme de la mémoire intérieure, inclusion dans l'homme du rythme universel. Il est aussi un rythme de l'omission, de l'oubli. Chez Soutine, ce double rythme, étroitement synchronisé, gouverne sa conscience créatrice. Sa violence, son agressivité lui permettent les découvertes et les trouvailles les plus audacieuses. L'insuffisance de sa volonté, son manque d'esprit analytique le laissent ensuite affolé par ces mêmes découvertes. Sa puissance d'évocation domine sa force de réalisation. Il est de ces peintres dont le regard doit être considéré non plus comme récepteur, mais comme émetteur ; jusqu'à son optique qui se nourrit des images intermédiaires entre le monde extérieur (qui se peint sur lui) et lui-même (qui peint un monde intérieur). Soutine n'a rien d'un constructeur. En face de rencontres affectives d'une violence destructrice, il n'est jamais parvenu à obtenir une lucidité qui fonctionnât autrement que par éclair, un fonds technique qui eût été le truchement et la mesure de ces rencontres. Il n'a jamais su économiser ses forces, éviter ces prodigieuses débauches de son potentiel nerveux. La tentation de n'être plus qu'une sorte de machine à peindre, fruit d'une monstrueuse spécialisation de tout l'être, n'est-elle pas, en même temps qu'un aboutissement inhumain, une des pires tentations du désespoir ?

L'œuvre entière de Soutine demeure si profondément

axée sur sa conscience aiguë du malheur qu'il n'est pratiquement pas une de ses toiles qui nous parle d'autre chose. Longtemps, dans le domaine de l'art — et particulièrement dans l'art français, — le malheur n'eut pas de visage. Soutine se souciait trop peu de pudeur et d'esthétique pour chercher des détours ou des masques. Il n'a pas voulu ou n'a pas pu cacher combien son malheur était laid. Il est un fait qu'en appeler à la laideur et au malheur, c'est en appeler à l'homme même ; ce qui explique le crédit permanent de l'expressionisme. Devant un paysage ou un visage dévastés, une chair durement marquée, une matière suppliciée, Soutine redécouvre la grandeur et recrée la profondeur humaine. La laideur a pour lui force de révélation ; elle lui impose une tension particulièrement tragique, brise avec l'apparence d'un monde factice. Sans doute souffrit-il de son impuissance à saisir le point d'équilibre formel qui fait la perfection classique. La substance de son œuvre est riche d'éléments de fraîcheur et de beauté qui ne parviennent jamais à composer une fraîcheur ni une beauté. Non qu'il se fût détourné délibérément des formes et vertus traditionnelles. Il les admirait chez les autres et les enviait. Il ne pouvait les concevoir comme langage personnel. Si l'on songe que les œuvres de Soutine les plus hautes, les plus vastes, restent ses paysages les plus oniriques, ses carcasses les plus hallucinantes, quelques rares portraits où la plénitude de matière s'annexe la vision tragique, il faut bien le considérer comme un peintre fantastique, beaucoup plus qu'expressionniste, un réaliste à la façon de Rembrandt et de Daumier. Son réalisme s'exerce contre la réalité plus qu'avec elle, de même qu'il peint contre beaucoup plus qu'avec la nature. La névrose de Soutine assimile spontanément tout ce que la nature compte d'horreur, de laideur et de cruauté.

La conception tragique de l'univers, suprême limite de l'art religieux, se conçoit difficilement hors la solitude et l'aliénation spirituelles. Élie Faure l'a très bien vu chez Soutine dont la peinture, axée sur la mort et le supplice de la chair, retrouve dans le lyrisme interne de la matière un langage de communion avec la mort. Van Gogh atteignit spontanément à la grandeur intériorisée et abstraite de

l'expression religieuse avec ces Vierges et ces Christs qu'il n'aborda qu'au travers de Rembrandt et de Delacroix. Soutine reste en deçà d'un jugement dernier toujours refoulé, mais toujours présent, dont chacune de ses toiles contient et retient les prodromes. Toute œuvre de Soutine, sous cet angle, se présente comme un retour au même fonds de désespoir immobile et, par une illumination, une maîtrise instantanée, contient tout son drame et toutes ses découvertes. Pour Van Gogh, l'art fut tout autre chose qu'une religion sans espoir. Entre ses idéaux spirituels, humains et esthétiques, nul cloisonnement, nul élément trouble ; il possédait cette puissance d'expansion qui, doublée d'une humilité profonde, fut le secret de sa force et de sa dignité. L'impulsion créatrice de Soutine — peut-être plus riche au départ, plus spécifiquement picturale — s'oppose dès lors qu'elle s'affirme. Elle opte pour une prise de conscience hostile de la nature. Elle le conduit à l'orgueil le plus désespéré, annonce la plus sombre fatalité de peindre.

Sa force créatrice ne lui fut pas donnée comme une certitude au développement logique. Sa vision, langage de son âme le plus direct, ne s'inscrit dans l'espace pictural qu'après avoir drainé les profondeurs ; elle est violente, explosive, telle une concentration dans l'instant de tout le psychisme. Lorsque son moi immédiat rejoint son moi fondamental, nulle défaillance chez Soutine ; les profondeurs resurgissent d'un monde subconscient dont les phantasmes reproduisent tous, selon une optique d'une monotonie saisissante, une même situation psychique : la solitude et l'envoûtement de cette solitude par les puissances élémentaires.

Van Gogh ne semble jamais connaître l'effort. Chez lui, tout est révélation, impulsion créatrice totalisant la vie et les pouvoirs de l'être, dans l'exaltation — et dans la ruine — de l'organisme qui la porte. Le rythme giratoire qui lui est propre semble procéder d'une sensibilisation générale de sa vie psychique. Chaque toile restitue un instant de vie ; l'œuvre en son ensemble réalise le déploiement, dans le temps et l'espace, d'une éblouissante seconde créatrice. Les cercles douloureux prolongent, élargissent les cercles d'ivresse et d'euphorie ; mais ceux-ci gouvernent le rythme. La

touche de Van Gogh, souple, dilatée, résistante, porte aisément son exaltation. La « Nuit étoilée », les « Cyprès sous la lune » ne sont, dans leur contexte, ni une pointe, ni un accident, mais l'aboutissement logique et victorieux d'une conception classique de l'univers reforgé dans un instant de paroxysme. Le « Champ de blé aux corbeaux », les derniers paysages de l'Ile-de-France — bien plus près de Soutine — ne participent plus que de l'intérieur à ce monde autonome où les planètes se multiplient, où d'innombrables unités de vies actives reconstruisent les grandes formes élémentaires.

A Auvers, l'univers extérieur a repris ses droits ; il lui est fait directement appel pour exprimer un drame. L'œuvre de Soutine connaît cette même unité profonde, fondée sur la permanence d'une puissante image reine. Si Van Gogh peut se placer sous le signe de la lumière et du feu céleste — le feu de la grâce — Soutine peint sous le signe de la terre, du feu central. Les ultimes toiles d'Auvers vont à la rencontre des derniers paysages de Champigny ; la lumière de Van Gogh tombe et s'intériorise, celle de Soutine s'élève et s'aère.

André Masson rapporte que Soutine s'irritait du prestige accru de Van Gogh. Une telle force de communion, de conviction, ne pouvait que lui rendre plus lourdes la tristesse et la pesanteur de son œuvre. Une même conception de l'univers, spontanément tragique, les réunit. Un niveau différent de densité, de liberté les oppose. Jamais Soutine n'a connu la liberté de Van Gogh dans le paroxysme, ni l'innocence de ce que celui-ci appelait « sa haute note jaune » de l'été 1889. Mais là où la couleur de Van Gogh s'avère encore une séduction des surfaces, celle de Soutine s'affirme comme une vérité des profondeurs.

Van Gogh à Saint-Rémy, Soutine à Céret, approfondissent spontanément leur solitude jusqu'à la tragédie. Dans leur hâte à fixer une dictée foudroyante, ils font usage de la même écriture haletante, du même langage rythmique. La réalité s'est retirée du spectacle naturel ; elle est toute dans le torrent de sensations qui les submerge. L'équilibre est rompu entre le rythme extérieur et l'impulsion toute-puissante de l'énergie qui les élève. L'intense gravitation psychique de Van Gogh regroupe et dirige les constellations d'atomes qui

envahissent sa vision ; la puissance et la chaleur de sa gestation expulsent les images obsessionnelles à mesure qu'elles se forment, maintiennent l'univers à sa portée comme un libre et ardent foyer. Les toiles de Saint-Rémy les plus oniriques figurent, en quelque sorte, le positif des rythmes qui apparaissent dans les toiles de Soutine les plus denses, les plus habitées de cette énergie tout ensemble agressive et refoulée qui lui est propre. Les mesures de l'espace, la profondeur, intégrées dans la matière, y construisent par stratification un cosmos introverti, intraterrestre. La forme et la couleur, foudroyées chez Van Gogh par la lumière, le sont ici par l'ombre. L'espace, ouvert chez Van Gogh, se referme. Mais tous deux obéissent à ce double rythme — systole et diastole de leur complexion créatrice — projection et submersion du moi, dans la participation au drame cosmique. Écrasés par l'imminence de ce drame, ils sont impuissants à retenir le jaillissement, à obtenir un recul salutaire de l'action en rapport de la conscience. Du moins Van Gogh a-t-il généreusement accepté un certain renoncement à la vie qui lui permit de percevoir le point de celle-ci le plus intense et le plus large. Le lyrisme de Soutine, au contraire, se retourne vers l'intérieur, se fait l'organe d'une douloureuse et amère passivité. Ainsi Van Gogh reçut au Borinage la révélation d'une misère qui était celle du monde ; la puissance de sublimation lui fut acquise de construire, à partir d'une émotion non spécifiquement picturale, un grand destin de peintre. Soutine, à Wilna, s'est replié sur son intime et humiliante misère. Les rapports entre son génie et la réalité en furent à jamais faussés. Là même où Van Gogh laisse percer un immense refoulement de tendresse, Soutine fait montre d'une faim boulimique, d'une obsédante nécessité de défoulement. Sa vie créatrice s'ordonne selon ces cycles irréguliers de fécondité et de stérilité qui caractérisent les œuvres dominées par l'instinct génétique. Or cette faim, cet appétit qui est aussi — à une autre échelle — celui de la découverte, Soutine fit toujours tout pour l'avilir et l'annuler. Il souffrit en particulier d'une carence du choix et de l'invention, que révèle la terreur qu'il eut toujours de la toile blanche. Il lui fallait, dès le départ, la résistance d'une matière déjà vivante.

Lui-même détruisit trop de ses toiles pour ignorer combien un tableau — si médiocre soit-il — a la vie dure. Le transfert de son énergie psychique s'accomplissait ainsi dans la matière la plus vivante et la plus hostile, la plus proche de sa propre nature. Une telle impuissance à concevoir la liberté est bien plutôt une défense qu'un manque, sinon un manque profond de cette confiance qui fit de Van Gogh, jusqu'au bout de son destin, un phénomène d'espérance. Ce visionnaire était désarmé devant son œuvre, cependant si pleine de lui-même. Il a porté le poids de son génie sans en recevoir la contrepartie de joie positive que connaissent les constructeurs. « Il avait peur de chacune de ses toiles — dit à son sujet E. Szyttia, — un tableau achevé le rendait triste. » Chacune de ses toiles ne s'ouvrait-elle à une vie autonome qu'une fois morte pour lui ? Sans doute est-ce aussi pourquoi il s'est acharné à reprendre des séries d'un même sujet, afin — s'il s'agit des enfants de chœur ou des petits pâtissiers — d'acculer, à la faveur d'une apparence moins sinistre, une perfection formelle qui se dérobe toujours, ou — s'il s'agit des bœufs écorchés — de creuser une matière qui substantialise son trouble.

En dépit de la violence du destin qu'elle exprime, l'œuvre de Van Gogh, soutenue par une haute conception de la vie et des rapports humains, se maintient sereine et patiente. Van Gogh, comme Raphaël, fut l'ami de Dieu. A la manière de Michel-Ange, Soutine fit œuvre de colère et de révolte. Les ouragans qui déchirent et soulèvent ses paysages ne sont pas si loin de la tempête humaine du jugement dernier. Ils portent le même caractère de révélation. Le plus tragique visage de Soutine y est aussi profondément gravé que le visage de Michel-Ange dans la peau du saint écorché. La beauté y est également mesurée par la mort et par l'effroi. Michel-Ange a laissé à Condivi cette synthèse de son enseignement : « Le signe le plus puissant et riche de vie, c'est la flamme ou le S, debout ou inversé, multiplié à volonté. » Ce signe est partout présent chez Soutine. Tel arbre d'un paysage de Cagnes le supporte et l'épouse avec la violence même du personnage central du « Serpent d'airain ». Eugenio d'Ors a pu dire du Greco qu'il était le peintre des formes qui

s'envolent. Soutine est le peintre des formes qui s'effondrent. L'essor avorté de tant d'oiseaux morts qu'il peignit concrétise une métaphore de chute. Dans ses paysages mêmes, les formes les plus péniblement arrachées au sol semblent hantées par le vol ; un vol rarement ascensionnel.

Soutine ne s'absente jamais de son œuvre. Il s'y traque et poursuit, à la façon de Toulouse-Lautrec dans tant d'impitoyables portraits, moins de lui-même que de sa laideur. Van Gogh eut souvent peur, jamais honte de lui-même. Il nous a laissé d'innombrables auto-portraits qui ne sont pas d'un vaincu. A l'exception d'un auto-portrait unique — timide et comme prisonnier d'un style imposé — Soutine ne s'est peint qu'au travers de ses paysages ou de ses bœufs écorchés, tous investis de la même identité profonde. C'est dans les paysages que Soutine attaque le monde dans sa plus grande largeur. Son déchaînement essentiel ne trouve que rarement, dans ses portraits, le champ nécessaire à son développement et à sa maîtrise. La vision tragique y prend souvent figure de malentendu, aboutit à la caricature sinistre de la « Femme en rouge » ou de la « Maternité ». Les séries d'enfants de chœur, de pâtissiers, de grooms, sont là pour donner le change et y parviennent, puisqu'elles ont jusqu'ici vulgarisé l'œuvre de Soutine. « L'Homme en prière », la « Folle » appartiennent à un autre monde. Ils ne sont plus que souffrance et désespoir sans visage. Il est difficile, devant la « Folle » de Soutine, de ne pas évoquer celle de Géricault. Il est impossible, devant les « bœufs écorchés », de ne pas se reporter aux « Têtes en décomposition » de Géricault et à ses nombreuses études de cadavres. On a fait de Soutine le peintre de la putréfaction. Géricault, hanté comme lui par la folie et par la mort, fut bien la première estafette du malheur dans l'art français. Tous deux ont voulu fixer cette dissolution des couleurs vivantes, cette perversion intime de la chair. Soutine, spontanément, s'efforce toujours d'humaniser ses figurations de la mort. Le bœuf du Musée de Grenoble, fréquemment reproduit à l'envers, dresse debout, comme certains damnés de Michel-Ange, sa compacte masse. Les bœufs écorchés vont peut-être plus avant dans une mort active que les cadavres humains de Géricault. Aussi proches de la charogne

baudelairienne que loin de toute danse macabre, ils expriment l'aspect le plus viscéral de la mort, en même temps que l'image de la vie telle que Soutine la pouvait concevoir. Lui-même a dit vouloir y représenter Paris comme Courbet le fit dans un nu. Il est bien vrai qu'il y atteint son romantisme le plus sombre en même temps qu'un hideux épanouissement charnel. La couleur s'y enrichit à la manière d'une culture, telle une fièvre de la matière, une prolifération suprême et morbide de la chair. Ils contiennent ce que la peinture de Soutine possède de plus sordide et terrifiant, mais aussi de plus riche et de plus solennel. Ils représentent la mise en œuvre d'un symbolisme actif ; ils expriment la substance d'une vie toujours avilie. Le plus trouble et le plus inquiétant visage de Soutine s'y exalte au point de déterminer une rencontre magistrale de l'objet et du sujet, l'auto-fécondation par excellence de l'inconscient. On ne saurait rêver illustration plus saisissante de la définition de Poe : « la matière est attraction et répulsion ».

JEAN REVOL

NOTES

LES ESSAIS

TOCQUEVILLE ET GOBINEAU : *Correspondance* (Gallimard).

Rarement l'esprit trouve son compte à la vivacité des conversations, soit que la verve y dérange la raison, soit que la repartie nous vienne comme la moutarde après dîner. C'est alors que le papier nous attire par le loisir qu'il offre à la réflexion et par la netteté qui est plutôt affaire de plume que de propos. L'interlocuteur a glissé de nos mains. On se flatte que la vérité touchera le lecteur par un biais plus décisif. Quand on n'entend plus l'autre, on croit davantage qu'il nous écoute. On oublie que chacun des griffonneurs continue de parler à son bonnet. Une correspondance est aussi vaine qu'un entretien, lorsqu'on se pique de persuader ; elle n'est jamais infructueuse pourvu qu'elle donne lieu à deux têtes carrées, par les objections qu'on leur fait, de retomber sur leur pensée et de la fortifier, à proportion des batteries qu'on a dressées contre elle.

C'est donc un beau spectacle que cette querelle de trois cents pages où Tocqueville et Gobineau sont séparés par la franchise de l'amitié. Elle adoucit les coups, les armes sont courtoises, mais la botte est portée, mais les esprits du moins se battent à fer émoulu. J'observe que Tocqueville, le sage, le puissant, le protecteur, est le plus prompt à l'escarmouche. Il voltige autour d'un adversaire qui a quelque chose de l'épaisseur tudesque. Avouons que le respect rogne les ailes de Gobineau. Quelle est la pomme de leur discorde ?

Dans un siècle d'enlumineurs ou d'illuminés, Tocqueville est le seul historien en qui la grandeur des vues n'ait pas préjudicié à l'exactitude. Il a pour la liberté une passion délicate. Il est incrédule malgré lui ; s'il tient la foi en suspens, il ne la rejette pas. Il tombe d'accord que la religion chrétienne a repétri le

monde et qu'en Europe les athées sont beaucoup plus pieux qu'ils ne voudraient l'être. Lorsqu'ils disent que les hommes sont frères, que madame vaut bien monsieur, que le supérieur et l'inférieur sont de même essence, que les pauvres ont des droits sur les riches et les petits sur les grands, en dépit d'eux-mêmes, les impies récitent l'Évangile. Tocqueville n'a pas le style tribunicien, il sait quels malheurs sont attachés, dans une nation, à l'honneur qu'elle a de se gouverner elle-même. C'est un beau risque et il plaît à Tocqueville de le courir. Il fonde sur la bonté du naturel, sur l'éducation, sur l'exemple de l'Angleterre. Il ne sépare point le vrai d'avec l'utile ; il garde les mesures et il passe d'autant moins le but qu'il y vise d'assez loin.

Gobineau est absolu, abstrait, allemand. Il s'enivre d'idées, il invente sa fable et il en dispense les mystères. Il procède de Calliclès et il annonce Nietzsche. Il a l'intelligence prophétique de Zarathoustra. On naît esclave, on naît maître. Tel peuple est fait pour régner, tel pour tenir le pot de chambre. L'inégalité des dons justifie la diversité des droits. Ce n'est pas un hasard si Gobineau, dans ses nouvelles asiatiques, a merveilleusement attrapé le tour d'imagination de l'Orient. Pour Mahomet aussi l'amour s'arrête aux mahométans, la grâce aux élus et l'univers au dernier vol des sauterelles. On s'avise que Gobineau a plus d'affinités avec Moïse ou avec Luther qu'avec Rome. Ceux qui lisent Dieu dans l'Ancien Testament s'enferment dans un dieu jaloux. Les pharisiens n'ont pas fini de cracher dans le puits de Jacob. La samaritaine dit à Jésus : « Comment vous, qui êtes juif, demandez-vous à boire à moi qui suis samaritaine ? » Jésus répond : « Le temps va venir où vous n'adorerez le Père ni sur cette montagne ni dans Jérusalem. »

Comme Tocqueville ne ressemblait pas à ces femmes qui ont de la sagesse une heure après qu'un galant les a quittées, il a ouvert les yeux sur Gobineau dès les premières lettres. Un Romain ne pouvait recevoir un Carthaginois dans son alliance. C'est donc un prodige qu'une amitié constante et de longues missives. Les auteurs se mordaient, il y avait entre les hommes des rapports d'estime et de besoins. Ministre, Tocqueville avait eu pour bras droit Gobineau, de qui les lumières sur l'Allemagne et sur la Perse étaient payées d'appuis académiques. La différence des talents n'empêchait pas que chacun fût sensible aux beautés désagréables qu'avait l'autre. Le lecteur de maintenant n'est-il pas séduit tour à tour par les voix d'un dialogue d'ailleurs inexorable ? Remarquons toutefois que Gobineau trouve partout des nouveautés, ce qui est la marque ordinaire des gens remuants et des esprits faibles. Aussi a-t-il une postérité nombreuse et cruelle. La leçon de Tocqueville, étant excellente, devait être moins suivie.

ROGER JUDRIN.

A. LÉO OPPENHEIM : *Le Rêve ; son interprétation dans le Proche-Orient ancien.* Traduit de l'anglais et adapté par JEANNE-MARIE AYNARD (Horizons de France).

Cet ouvrage est une version française remaniée d'une étude destinée par son auteur à servir d'introduction à la publication et à la traduction en langue anglaise d'une *Clé des Songes* néo-babylonienne. Celle-ci fut découverte dans les ruines du Palais de Ninive, où elle faisait partie de l'ensemble de tablettes connu sous le nom de Bibliothèque d'Assurbanipal (669-626 av. J.-C.).

Ce n'est pas le plus ancien *Livre des Rêves* dont le texte soit parvenu. Un recueil égyptien date de la XII^e^ Dynastie, c'est-à-dire du II^e^ millénaire, et le *Livre de Rêves* indien de Jagaddeva, du VII^e^ siècle avant le Christ.

En Grèce, Apollodore de Telmessos en Carie avait rassemblé une collection de rêves érotiques, aujourd'hui perdue. Mais elle est citée dans la *Clé des Songes* d'Artémidore de Daldis. Cette littérature est étrangement monotone. Le rêve est foisonnant, confus, inextricable. Par nécessité, les *Clés des Songes* retiennent un acte isolé, un élément unique. Ce sont aussitôt litanies interminables. Dans celle-ci, au hasard : « *S'il mange de la chair d'ours, rébellion ; s'il mange de la chair de singe, il fera des acquisitions par force ; s'il mange de la viande connue, paix d'esprit ; s'il mange le pénis de son ami, il aura un fils ; s'il mange de l'asphalte, chagrin ; s'il mange du naphte, esprit inquiet,* etc... » Ainsi de suite, à l'infini. Puis viennent d'autres énumérations : « *Si on lui donne..., s'il coupe..., s'il saisit..., s'il porte...* » Le principe admis, pourquoi s'arrêter ?

Les tablettes en cunéiforme traduites par A. Leo Oppenheim démontrent ainsi qu'en ces matières l'esprit humain est étrangement conservateur. Depuis quatre mille ans et plus, les listes de correspondances entre les rêves et leurs significations présumées n'ont cessé de rencontrer le plus vif succès. Assurbanipal semble les avoir collectionnées. Il n'est pas le seul, assurément.

Les matériaux étudiés par A. Leo Oppenheim reflètent une surprenante stabilité. Rêves-messages, rêves symboliques en fournissent la plus grande partie. Ils sont contés selon un schéma conventionnel quasi obligatoire où le contenu disparaît presque. Ils n'offrent qu'un intérêt fort limité. Toutefois, il n'est pas indifférent de constater que, dès ces époques reculées, un auteur, pour valoriser son œuvre, prend soin d'indiquer qu'elle lui a été communiquée au cours d'un rêve. Il satisfait ainsi l'éternel désir du public, qui réclame pour l'inspiration une garantie surnaturelle. Plus tard, on se contentera de l'inconscient. Mais l'idée est immu able : la confiance est plus grande, s'il est assuré que l'auteur n'est pour rien dans son œuvre. Le rédacteur d'un poème

accadien, l'*Épopée d'Irra*, fait suivre son texte d'un épilogue où il souligne que le Dieu loué dans l'ouvrage le lui a fait voir dans une vision nocturne, de sorte qu'à son réveil il a écrit le livre « sans rien ajouter ni omettre ».

Il est dommage que la Mésopotamie n'ait pas fourni d'exemple de ces rêves dits « politiques », dont parle Artémidore (I, 1) et auxquels fait allusion le Talmud de Babylone (*Ta'anith*, 21 *b*). Ils se produisent quand tous les habitants d'une ville rêvent la même chose au sujet d'événements concernant la cité.

Cependant, les Assyriens avaient conscience qu'un rêve est authentifié s'il est vu par plusieurs personnes. Ils avaient imaginé une autre preuve : un gage laissé par un personnage apparu dans le rêve et que le dormeur retrouve au réveil en sa possession. Le thème, depuis, a été fréquemment utilisé dans la littérature fantastique.

Il arrive qu'un rêve soit rêvé, raconté et interprété en rêve. Une stèle (car on grave ces visions les plus fugaces dans la pierre imprescriptible), une stèle raconte un rêve du roi Nabonide (556-539 av. J.-C.). Le monarque voit en songe une conjonction d'astres qui l'inquiète. Dans le même rêve, précise l'inscription, Nabuchodonosor lui apparaît, accompagné d'un serviteur. Le serviteur dit à Nabuchodonosor : « Parlez à Nabonide, afin qu'il puisse vous raconter le rêve qu'il a eu. » Nabuchodonosor ordonne à Nabonide de lui raconter son rêve. Nabonide s'exécute. Sans doute, son royal prédécesseur interprétait-il la vision. Mais la stèle est endommagée à cet endroit.

Ce cas d'un rêve, conté et interprété dans le même rêve, est prévu dans le Talmud (*Berakoth*, 55 *b*). Il est également mentionné dans le *Livre des Rêves* de la Bibliothèque d'Assurbanipal : « *S'il fait un rêve à l'intérieur d'un rêve et que* [dans le rêve] *il rapporte son rêve...* »

Le plus instructif est peut-être, comme l'écrit l'auteur, « la magie thérapeutique appelée aujourd'hui analyse et que rend l'accadien *pasâru* ». Ce verbe a trois sens : raconter un rêve, interpréter ce rêve, en dissiper (en disperser) les conséquences néfastes. En effet, un rêve ne demeure dangereux qu'autant qu'il reste énigmatique. D'où les rituels préconisés dans la littérature technique : le rêveur doit se frotter le corps avec de l'argile, raconter son rêve à la motte de glaise recueillie, puis la jeter à l'eau où elle se désagrège, elle et le rêve qu'elle contient.

Suivant un autre procédé, on confesse le rêve à un roseau que l'on brûle ensuite en soufflant soi-même sur le feu. On peut encore le confier à sept ou quatorze boulettes d'argile que l'on sème dans un carrefour.

Les rêves qu'on oublie sont particulièrement redoutés, car la mauvaise influence des songes produit ses effets, qu'on s'en souvienne ou non. Il existe des exorcismes spéciaux destinés à pro-

téger des rêves que la Divinité sait et que soi-même on ne sait pas qu'on a eus.

Ces rapprochements méritent d'autant plus d'attirer l'attention que l'auteur a foi en la psychanalyse, dont le point de vue, écrit-il en conclusion, « *a montré de façon convaincante que le contenu du rêve traduit, en dépit de déformations et de substitutions complexes, le passé plutôt que l'avenir, parce qu'il est déterminé par des événements ou des développements qui, ayant occupé la majeure partie de la vie d'un individu, demeurent des ferments actifs quand le rêve est perçu et aussi quand il est rapporté.* »

Chacun peut choisir : l'idée qu'on se faisait des rêves dans le Proche-Orient ancien, la façon dont on les interprétait, celle dont on s'en débarrassait, manifestent peut-être une prescience remarquable de méthodes thérapeutiques récentes, ou celles-ci une étrange reviviscence de superstitions plusieurs fois millénaires.

Je n'aurai pas la présomption d'en décider. D'autre part, je n'ai pas été insensible au fait qu'en accadien déjà la mante religieuse ait été nommée « devineresse des champs ». Je l'ai dit : cet ouvrage est celui de la permanence (combien obstinée !) de l'irrationnel. Aucun concept philosophique, aucune théorie scientifique n'a tenu, de loin, si longtemps.

ROGER CAILLOIS

JEAN GIROU : *Saint Dominique, révolutionnaire de Dieu* (Albin Michel).

Révolutionnaire par sa réforme des mœurs du clergé qui en avait alors le plus grand besoin, par la dispersion des religieux hors des cloîtres pour l'évangélisation, par la charité militante et non plus cloîtrée elle-même dans les manuels de morale, tel nous est montré par Jean Girou Dominique de Guzman et tel le Greco nous le montre sur la couverture du volume.

De Caleruega, le village natal dans la fauve et poudreuse Castille, jusqu'à ces hauteurs voisines de Bologne où, sa mission remplie, le Saint devait expirer, à Saint-Nicolas des Vignes, son hagiographe le suit pas à pas avec une ferveur d'autant plus passionnée qu'avant d'évoquer la sublime figure dans un ouvrage qui semble bien ne pouvoir être plus complet, ses travaux s'étaient attachés à Trencavel, à Bernard Délicieux, à Simon de Montfort. Sans doute a-t-il voulu que Dominique en fût le sommet, la flèche.

Les nombreuses preuves données par Jean Girou de son occitanisme nous permettent de penser qu'il n'a pas dû toujours aisément mettre en lumière, sans rien laisser dans une ombre où les détracteurs restent tapis, le rôle de Dominique dans la Croisade contre les Albigeois, dans l'accomplissement de sa

mission. On peut dire qu'il y a pleinement réussi, et, lorsqu'il s'écrie, pensant aux miracles dont la terre d'Aude vers Prouille et Fanjeaux garde mémoire : *Quel est cet homme qui commande au feu, à l'eau, à la vie, à la mort ?* c'est vraiment comme un cri de triomphe, car la réponse c'est lui qui vient de la donner.

JEAN LEBRAU

MAX WEBER : *Le Savant et le Politique.* Traduction de JULIEN FREUND. Introduction de RAYMOND ARON. (Collection : *Recherches en Sciences humaines*, Plon).

Pour la première fois, des textes du grand sociologue allemand Max Weber sont traduits en français : il s'agit de deux conférences traitant respectivement de la vocation du savant et de l'homme politique, qu'il prononça durant l'hiver 1918 à l'Université de Munich. A elle seule, la juxtaposition de ces deux textes nous éclaire sur la pensée de Weber : pour lui, en effet, science et politique étaient deux activités distinctes et complémentaires, en ce sens que, comme l'écrit Raymond Aron dans sa pénétrante préface, « *la science qu'il conçoit est celle qui est susceptible de servir l'homme d'action, de même que l'attitude de celui-ci diffère en sa fin, mais non pas en sa structure, de celle de l'homme de science* ».

Le savant paraît à priori n'avoir rien à faire avec la politique. Voué à la spécialisation, condamné à voir ses travaux dépassés inéluctablement par les progrès de ses continuateurs, il a pour vocation majeure de « désenchanter le monde », alors que le politique doit par profession promettre des « lendemains qui chantent ». « *On a dit, et j'y souscris, que la politique n'a pas sa place dans la salle de cours d'une Université* », proclame Weber. Un professeur n'est ni un prophète, ni un démagogue. Ayant seul le droit à la parole dans ses cours, il serait déloyal qu'il usât de ce privilège pour influencer politiquement ses élèves. Plus profondément, les différents ordres de valeurs sont inconciliables entre eux, et c'est le destin, non une science déterminée, qui commande l'issue du combat qu'ils se livrent.

Et pourtant la science n'est pas condamnée à n'être qu'un épiphénomène. Elle fournit à l'homme politique un certain nombre de connaissances permettant « *de dominer techniquement la vie par la prévision* ». Elle clarifie les problèmes en montrant la nécessité d'un choix entre une fin déterminée et les moyens qu'elle requiert, et en nous obligeant à nous rendre compte du sens ultime de nos actes. Pour reprendre une formule de F. Bloch-Lainé, elle nous permet, s'il faut quand même parier, de faire « *le moins de paris stupides* »[1].

1. Dans le n° 1 de la revue « Prospective », *Vues prospectives sur les problèmes économiques*, p. 93.

Cette conception de la science est d'autant moins incompatible avec les implications de l'action politique que, pour Weber, la politique était très éloignée de la conception romantique qui était celle de nombreux jeunes étudiants qui l'écoutaient et à qui il voulait apprendre le sérieux de la politique.

D'où vient ce sérieux ? De ce que l'État — dont le contrôle est le but suprême de toute politique — détient « *le monopole de la violence physique légitime* », grâce à l'autorité de la tradition (pouvoir traditionnel), du prestige personnel du chef (pouvoir charismatique), ou de la légalité (pouvoir rationnel). L'usage de la violence pose d'emblée ce qui est, pour Weber et nombre de penseurs, de Machiavel au Sartre des *Mains Sales*, le problème politique majeur, celui des « *relations véritables entre éthique et politique* » — qui est aussi le problème de la contradiction entre ce que Max Weber appelait l'éthique de la conviction (« fais ce que dois, advienne que pourra ») et l'éthique de la responsabilité (« nos actes nous suivent »). Le drame vient pour lui de ce que l'homme politique ne peut se passer d'aucune d'entre elles ; elles constituent « *ensemble l'homme authentique, c'est-à-dire un homme qui peut prétendre à la vocation politique* », et qu'ailleurs Weber définira par la triple alliance de la passion, du sentiment de la responsabilité et du coup d'œil.

Avouons que nous ne sommes pas beaucoup avancés devant ce refus weberien de trancher entre deux règles de conduite qui se révèlent parfaitement antithétiques dans les cas limites — refus qui traduit bien la soif d'absolu d'un penseur dont Raymond Aron nous dit que, « *non croyant, il avait gardé la nostalgie de la foi* », et qu'il croyait à « *l'antinomie de la morale et de la politique* ». Ainsi il y aurait d'une part la sphère de la science, et puis tout le reste, qui ne serait que chaos et arbitraire, et où il n'y aurait aucun motif de faire prévaloir un ordre de valeurs particulier. Aron réagit précisément contre ce nihilisme quasi nietzschéen, en montrant que toute décision peut être fondée en raison (précisément par la science) et que cette raison renvoie à la communauté universelle des hommes qui est niée par une politique déraisonnable reposant, par exemple, sur « *le culte des valeurs vitales et l'affirmation de la volonté de puissance* ». S'il n'explicite pas la nature des relations entre l'action politique et la communauté des savants, Raymond Aron a le très grand mérite de dépasser le syncrétisme « héroïque » de Max Weber et de nous faire réfléchir sur un problème qui préoccupe tout homme de science véritable [1].

BERNARD CAZES

1. Et notamment le sociologue américain C. Wright Mills (qui a publié en 1946 des morceaux choisis de Weber), dans son dernier livre *The Causes of World War Three* (Cf. les Cahiers *Reconstruction*, 1959, 1, et la revue *Arguments*, n° 16, 4e trimestre 1959).

***

LE ROMAN

PIERRE-JEAN JOUVE : *Paulina 1880* (Mercure de France).

La réédition de *Paulina 1880*, trente-quatre ans après sa parution, doit être saluée comme un événement. On ne saurait trop insister sur l'importance capitale de ce roman si bref et si dense, car il nous livre la clef de l'œuvre de Jouve et donne aux lecteurs d'aujourd'hui une leçon plus actuelle que jamais. Écrit en 1924, peu après que Jouve eut, par un héroïsme rare chez les écrivains, rayé sans esprit de retour tout ce qu'il avait publié jusque-là, ce livre témoigne de l'intense crise spirituelle, de la *vita nuova* d'où devait sortir une des plus hautes œuvres poétiques de notre temps. On ne peut séparer les œuvres en prose de Jouve de ses poèmes, car les unes et les autres relèvent de la même vision du monde qui permet de passer du plan de la nature à celui du surnaturel et de distinguer à travers la nuit des choses la grâce de la lumière. Au moment où tant de romanciers prennent la gesticulation pour de la force et le dévergondage pour de l'audace, il est bon que l'histoire dure et cruelle de Paulina vienne rappeler que les pitoyables grimaces de la chair ont aussi leur sens spirituel.

On est tenté tout d'abord de prendre *Paulina* pour une de ces *Chroniques italiennes* sur lesquelles Stendhal a marqué sa griffe. Rien ne manque en effet à cette histoire pour qu'on ne puisse la rapprocher de ces aventures où la passion charnelle et la dévotion se mêlent inextricablement pour aboutir à la violence et au meurtre. Paulina ressemble à s'y méprendre aux héroïnes de Stendhal qui misent leur destin sur un amour de perdition, et qui servent d'un même culte leur amant et leur Dieu. Jeune fille pure et pieuse, elle s'éprend passionnément du comte Cantarini enchaîné à une femme qu'il n'aime pas. Cette passion interdite, clandestine, désespérément voluptueuse, Paulina refuse de la consacrer par un mariage rendu possible par la mort de son père et celle de la comtesse. Rompant avec son amant, elle entre dans un couvent, mais ses orgueilleuses macérations, l'attrait qu'elle exerce malgré elle sur sœur Perpetua la font exclure et rejeter dans la vie séculière. Aussi pieuse que toujours, mais reprise par sa passion dévorante, elle rappelle son amant et connaît avec lui le même bonheur désespéré qu'autrefois. Elle le tue une nuit, tente de se suicider sans arriver à mourir. Graciée au bout de dix ans de prison, elle finit ses jours comme une misérable paysanne, en butte au mépris du village, au plus profond

de l'abjection. Chronique italienne par l'intrigue, c'est vrai, et la Toscane habite ces pages avec ses parfums, sa pureté et sa douceur toujours au bord de la violence, mais là où Stendhal eût mis en valeur l'exemple de l'énergie dans la passion et dans le crime, Jouve a voulu faire tout autre chose. Il serait, en effet, bien superficiel de s'en tenir à ces ressemblances apparentes, car ce qui intéresse Jouve, c'est beaucoup moins l'aventure extérieure que le bouleversement intérieur qui la commande et la justifie. Sans tomber pour cela dans l'analyse psychologique traditionnelle où certains s'obstinent à voir le dernier mot d'une littérature de la grâce, comme si l'œuvre de Bernanos et le théâtre de Claudel ne démontraient pas qu'il faut, au contraire, s'en débarrasser pour accéder à un plan supérieur, Jouve, à travers l'esquisse d'un caractère, a cherché surtout à raconter l'histoire d'une destinée spirituelle et la montée d'une âme vers Dieu.

Tel est le sujet central, fort peu stendhalien, de *Paulina*. La citation de sainte Thérèse d'Avila choisie pour épigraphe : « L'amour est dur et inflexible comme l'enfer », indique d'emblée la couleur très particulière du livre. De toute évidence, Paulina est une créature élue de Dieu, mais l'amour qu'il lui porte, loin de se manifester par des faveurs et des bienfaits, la pousse à commettre des crimes de plus en plus graves, comme si son salut dépendait avant tout de son avilissement. C'est peu à peu que Paulina découvre le sens de sa singulière élection. Au début, tout entière vouée à sa ferveur religieuse, puis à sa passion pour le comte, elle s'abandonne à la joie de vivre et croit naïvement à la bonté naturelle de l'homme. On remarque ici que Jouve n'a pas résisté à la tentation de railler le vague et fade humanitarisme de sa jeunesse. C'est que l'optimisme est aveugle et se contente de masquer sans le supprimer le drame originel de la condition humaine. Les remords viennent bientôt éclairer Paulina. Refusant de renoncer à sa passion coupable comme à son amour pour Dieu, suivant les conseils de son saint confesseur qui tente là une expérience hardie pour solliciter le miracle, elle va faire deux parts dans sa vie et retrouver ainsi les règles morales de toutes les religions dualistes, qui enseignent aux pécheurs de séparer radicalement le domaine du corps de celui de l'âme. Mais cet aménagement du dualisme n'est encore qu'une solution temporaire. Il faut aller plus loin dans la voie périlleuse. Alors que toutes les circonstances lui permettent de légitimer sa faute, Paulina refuse d'épouser le comte pour mieux assumer son péché. Le couvent, refuge tout provisoire, est une erreur ou une ruse pour échapper au destin que Dieu lui a tracé. Loin de s'y purifier, elle y commet, par l'excès même de ses mortifications, le péché d'orgueil et met en péril l'âme tendre et naïve de sœur Perpetua. Sa voie particulière est ailleurs ; à cette âme hors de toute commune mesure il faut un sort excep-

tionnel. Si certains ont le privilège d'obtenir par la sainteté la récompense du salut, il en est d'autres comme Paulina que Dieu condamne à s'enfoncer au plus profond de la nuit pour y retrouver la lumière.

Dès lors tout est joué. On assiste à une accélération du récit vers la catastrophe spirituelle. La passion vertigineuse qui s'empare à nouveau de Paulina, le crime qu'elle commet sur son amant, son suicide manqué, tout atteste qu'elle est entraînée par une force surnaturelle qui exige d'elle le suprême dénuement. Sacrifiant, sacrifiée, tuant ce qu'elle aime et se perdant du même coup, Paulina assume tous les péchés du monde. Jouve a senti avec la même intensité que Baudelaire les liens mystérieux qui unissent péché et vie spirituelle. Il a compris qu'à certaines époques déshéritées, des âmes d'élite sont choisies pour victimes, pour qu'elles témoignent par leur holocauste de cela même que les vertus les plus éclatantes sont impuissantes à démontrer. Paulina témoigne, à sa manière, par la grandeur de ses crimes, d'un au-delà de l'homme et du monde. Dans l'ordre religieux, le mot témoignage devient celui de martyre.

« Quand j'aurai inspiré le dégoût et l'horreur universels, j'aurai conquis la solitude », écrit Baudelaire. C'est ce genre de solitude que décrit la fin poignante du roman. Mise au ban de la société, insultée, honnie, Paulina a touché le fond de la déréliction. Avec une simplicité d'autant plus émouvante qu'elle est plus rigoureuse, Jouve a suggéré l'énorme tristesse qui plane sur les vies que le monde a brisées. Mais si ces dernières pages s'intitulent « Au soleil », si un crucifix règne sur la pièce désolée, et si Paulina finit par reconnaître que le soleil brille encore pour elle, n'est-ce pas pour nous faire entendre que, par delà ses crimes imposés par la grâce, cette âme ardente a fini par trouver sa paix et son salut ?

Cette œuvre si baudelairienne d'inspiration est servie par une très grande habileté technique. On peut dire que les vingt premières pages contiennent en raccourci toute la destinée de Paulina, la préparent et la justifient. Ainsi la description de la chambre qui ouvre le livre insiste sur le conflit entre les deux couleurs dominantes : « Le rouge et le bleu échangent des provocations terribles. » Si l'on songe à la valeur symbolique attribuée depuis toujours à ces couleurs, on comprend tout de suite que la vie de Paulina sera dominée par une lutte entre la passion charnelle et la passion de Dieu. Et quand Jouve ajoute immédiatement après : « Le rayon du ciel arrive et entre ces deux ennemis se fait un raccommodement provisoire, de nature mélancolique », il annonce par là les dernières pages du livre où le soleil opère en effet une réconciliation, non plus provisoire mais définitive, entre les deux passions déchirantes de Paulina. Bien mieux, le crime même, qu'une psychologie fermée au surnaturel pourrait trouver saugrenu et gratuit, est entièrement préfiguré

dans le sacrifice du chevreau chéri de Paulina. Elle préfère commettre de ses mains le crime inéluctable comme elle tuera plus tard de ses mains son amant. Une force mystérieuse la contraint déjà d'être l'instrument d'un Mal qui témoigne en faveur du Bien, comme la déchéance demeure la marque d'une perfection perdue. Sa méditation enfin devant les scènes de martyre, devant l'extase de sainte Catherine de Sienne peinte par le Sodoma, en nous révélant son désir enfantin de rivaliser avec la sainte, nous laisse prévoir qu'elle subira, elle aussi, les blessures d'un amour inflexible et les souffrances d'un martyre, mais d'un martyre qui prendra la forme du péché.

Ces subtiles préparations de l'intrigue s'accompagnent d'innovations très remarquables dans la présentation romanesque même. Il est assez savoureux de voir que tous les procédés prétendus révolutionnaires et habilement montés en épingle aujourd'hui figurent déjà dans *Paulina*. Ils sont d'autant plus efficaces ici qu'ils sont employés avec discernement, sans parti pris systématique, et qu'ils répondent toujours à une nécessité du moment. C'est ainsi que le romancier tantôt parle en son nom, tantôt laisse parler et penser Paulina, décrit les choses et les sentiments, tantôt tels qu'il les voit, tantôt tels qu'ils retentissent en Paulina. Le monologue intérieur, l'effusion du discours, la concentration du poème et de la prière imposent tour à tour brusquement leur rythme au récit. Le découpage du roman est un savant dosage de chapitres réduits à dix lignes ou étendus, le plus long, sur huit pages, comme des tableaux sur lesquels un regard se poserait plus ou moins longtemps. La technique romanesque se métamorphose pour mieux mettre en lumière l'histoire d'une âme.

On voit ainsi la richesse de cet admirable roman. Toutes les œuvres postérieures de Jouve nous permettent de constater aujourd'hui qu'il a parfaitement tenu l'engagement qu'il prenait en l'écrivant, celui de se montrer le plus digne héritier spirituel de Baudelaire.

HENRY AMER

JEAN BLOT : *Les Enfants de New-York* (Gallimard).

De son contact personnel, et que l'on devine intime, avec New-York, Jean Blot n'a pas tiré une analyse de la société américaine, ni, usant de la présence d'un journaliste français parti faire un reportage, une étude de psychologie comparée. Les traits de mœurs apparaissent spontanément çà et là, mais ne forment pas une documentation. Après tant de vues, souvent sommaires, sur l'Amérique, voici ce qu'on pourrait appeler une vision. Ici l'écrivain rivalise avec le peintre pour exprimer un New-York pierreux, lunaire, désertique, où le couple humain,

détaché à la fois d'une société pharisaïque et d'une nature nourricière, à présent disparue, incapable de trouver l'être dans l'amour, n'a plus qu'à sombrer dans la mort. Mort, amour, solitude, ces thèmes traditionnels, disons même banals, de la littérature romantique, l'originalité de l'auteur, dans ses meilleurs moments, est d'avoir su en dégager la valeur ontologique. L'épaisseur brute du réel, que symbolisent les gigantesques édifices de Manhattan, tout comme le poids écrasant de l'édifice social, représenté par le riche bourgeois William S. Lee, ne peuvent être entamés que par l'exaltation du songe et de l'instant : « S'attaquant aux limites opposées de l'être, rêve et moment ont le même but : l'anéantir » (p. 164). C'est ce que le fils de William Lee, Robert, et une femme mariée et cardiaque, Barbara, vont tenter d'accomplir en se jetant à corps perdu dans un amour qui mobilise songe et instant contre l'être. Mais l'amour est ouverture à la mort : « Il ignorait que la mort venait de faire un bond vers lui et que ce premier abandon à autrui préparait la capitulation à toute chose » (p. 165). New-York, création démiurgique de l'homme, l'ultime et le plus extraordinaire des avatars prométhéens, triomphe. « ... Ce monde trop neuf, nous saurons l'apprivoiser. Nous le chargerons de tout le poids de nos âmes anciennes... » (p. 277). La conclusion se voudrait optimiste, mais le salut par l'Europe et la littérature, que le Français André Ritter nous propose, nous paraît aussi douteux que la voie de l'amour, qu'avait tenté de suivre son ami Robert. Jean Blot excelle à rendre les sensations existentielles primitives : « Meilleur que le soleil, le corps qu'il enlaçait irradiait une chaleur sans lumière qui avait la moiteur du mystère, la secrète, féconde, concave chaleur de l'ombre. Astre nocturne » (p. 70). Il y a également dans ce roman une tendresse humaine, une délicatesse de sentiment auxquelles nous ne sommes plus habitués, en ce « temps du mépris ». Les personnages souffrent, sans que leur souffrance ait rien de sordide. Saisis au jaillissement même de l'être, leurs sentiments, leurs pensées gardent un certain mystère et même une certaine pureté.

Toutefois, si l'auteur a su renouveler et approfondir quelques thèmes du romantisme, il n'en a pas évité les principaux écueils : boursouflure, grandiloquence, longueurs. Le récit s'étire paresseusement au long de deux cent soixante-dix-sept pages de grand format, alors qu'il aurait dû être élagué, condensé avec énergie et rigueur. Trop d'écrivains contemporains semblent oublier que l'art consiste surtout à savoir retrancher. On trouve dans cette œuvre les défauts d'un premier jet : redites, passages ennuyeux ou inutiles, à l'occasion galimatias. Les pages du début sont franchement illisibles. Les personnages, perdus à la recherche des sensations élémentaires, s'estompent et deviennent exsangues, jusqu'à parfois manquer de vie. Il est

certain que Jean Blot a, en un sens, mieux que du talent : une richesse de cœur et d'esprit ; certain aussi qu'il est très loin d'avoir acquis toute la maîtrise de son art. Ouvrage attachant et inégal, *Les Enfants de New-York* nous en apprend beaucoup plus sur les éternels enfants qui sommeillent en nous que sur New-York.

SERGE DOUBROVSKY

ALBERT BÉDARRIDES : *La Caverne* (Éditions du Seuil).

Au premier abord, ce livre donne une impression d'extrême morcellement : chapitres fragmentés en multiples sections de longueur inégale, sections composées d'un grand nombre de paragraphes très courts, paragraphes formés de petites phrases rapides, comme simplement notées, et souvent même d'une seule de ces phrases. Si l'on remarque ensuite, en lisant au hasard, que deux sections voisines traitent d'événements étalés dans la première sur quelques minutes, et dans la seconde sur plusieurs années, on est tenté de préjuger défavorablement d'un tel mode de narration et, pour tout dire, de trouver ce roman, au premier coup d'œil, décousu.

Or ce n'est point la moindre surprise qu'il nous ménage que de se révéler d'un ton égal et soutenu, d'une homogénéité constante en dépit d'une répartition temporelle très cursive des épisodes, d'une continuité indéniable et quelque peu mystérieuse, comme si le fil conducteur n'apparaissait le plus souvent qu'en filigrane.

C'est que la ligne directrice du récit est presque constamment abstraite, sous-entendue, non qu'elle ne soit jalonnée de repères figuratifs, parfaitement concrets et nullement symboliques, mais elle se calque sur la courbe de la machination ourdie par le héros, laquelle — inconsciente peut-être au début, mais de plus en plus délibérée par la suite — s'impose à son esprit avec une telle force et une telle évidence qu'il n'éprouve jamais le besoin de la mettre en question, et par conséquent de l'exposer en clair à un moment quelconque de sa genèse, de son mûrissement ou de son exécution.

L'itinéraire de Pierre est dessiné dès sa plus tendre enfance, ses faits et gestes d'adulte dictés de longue date par une impulsion fondamentale, irrésistible : la recherche maladive, obsessionnelle, de la protection — protection contre les autres, contre la vie du dehors, l'éparpillement, la division. Le retour à cet état de protection, perdu vers la vingtième année, conditionne la réalisation du but secret de son existence : la coïncidence finale des deux êtres dont il se sent constitué. C'est abandonné, dissocié, offert à tous les périls, qu'il traverse la partie médiane

de sa vie, indifférent à ses occupations, à l'ambition, aux paysages et contrées traversés, uniquement préoccupé de reconstituer l'essentiel du cadre dans lequel s'est déroulée son enfance : une grande maison, un parc, un très haut mur d'enceinte. Il poursuit son but avec une opiniâtreté inquiète, attentive, et malgré tout paisible, confiante, et sans aucun scrupule moral, sans même penser qu'un problème de cette sorte puisse se poser. Il arrivera à ses fins, passant sans transition véritable de l'adolescence larvée à la vieillesse précoce, s'installant dans la quiétude et l'immobilité sous les traits, le costume et le comportement d'une vieille femme maniaque promenant dans une petite voiture, à l'abri du monde et des regards d'autrui, son enfant idiot.

L'habileté de la construction tient à un très sensible ralentissement de l'action dans la partie centrale, à une prolongation indue de cette dernière sur le temps raisonnablement imparti au dénouement. Aussi le « final » éclate-t-il, abrupt, saisissant, beaucoup plus ramassé que l' « ouverture » dont il est le pendant, mais doté des mêmes éléments constitutifs : même disposition des lieux, mêmes personnages, mêmes allées et venues, mêmes obsessions, mais cette fois-ci pleinement assumées.

Ces obsessions, elles se retrouvent tout au long du livre dans les descriptions des gestes, des meubles, des architectures, des vêtements, des rêves : obsession du rouge, du rose, de la sueur, des couloirs, de la fièvre, des mouvements des mains, des placards entrouverts. Et c'est bien là le trait le plus frappant de ce roman purement ontologique, où la psychologie ne joue aucun rôle, où les personnages périphériques ne semblent exister que par la volonté du héros. Certes l'écriture en est encore, par endroits, quelque peu hésitante, une ou deux invraisemblances se glissent dans le cours des événements, mais leur effet s'efface derrière la très certaine séduction qu'exerce un récit curieusement rythmé, plein de détours et de reprises, et dont les cheminements, fort peu cartésiens, s'apparentent beaucoup à ceux du conte oriental.

CLAUDE OLLIER

CATHERINE CLAUDE : *La Lune et le Soleil* (Gallimard).

Imagine-t-on point de départ plus banal : un garçon de vingt ans, étudiant, aborde sur une plage de la côte, à la nuit tombante, une jeune femme de trente ans, s'étend près d'elle et l'embrasse. C'est qu'il cherche une aventure, ou qu'il est amoureux ? Pas du tout. C'est qu'on veut à Paris le faire habiter chez elle, et qu'il veut se rendre odieux tout de suite, pour couper court et rester libre. Et puis, l'idée d'une femme jeune, et

jolie, et libre, et qui est ingénieur, l'exaspère. Le calme et le détachement d'Hélène ont assez vite raison de Daniel. Ce garçon farouche, affreusement fermé, qui vit à la muette, fuit sa famille et n'a que des relations superficielles avec ses amis, se transforme peu à peu en locataire amical, qui bavarde sans arrière-pensées. La confiance est un piège affreux : Hélène se découvre amoureuse, et rougit de l'être ; Daniel la devine, le bonheur d'être aimé le rend fou. Ils vont être bien malheureux. Le bonheur comme à tout le monde, l'espoir du bonheur, ou des instants de bonheur, et la confiance en ce qu'il aime, ne suffisent pas à Daniel. Il lui faut la lune, comme aux enfants, et le soleil, et les étoiles, l'absolu, l'éternel. Si heureuse de l'aimer, si sage, et ferme, et douce, si rassurante, Hélène entre avec cet amour dans l'enfer qui est au cœur de Daniel : le doute. Les voilà, les fils de *L'Étranger* : créatures exigeantes et désespérées, qui n'acceptent ni le monde tel qu'il est, ni les autres, ni leur propre faiblesse. Hélène apprend à trembler pour Daniel, comme depuis longtemps sa mère tremble pour lui — mais elle n'est pas sa mère, elle renoncera tout de même, et Daniel se tue.

Dira-t-on de Daniel qu'il est à demi fou, ou bien lâche, ou qu'il est, au contraire, plus noble et plus lucide que les autres ? Il est de ces êtres désarmants et cruels qui vous brisent le cœur malgré eux. Son portrait fait tout le prix du roman : sévère, tendre, poignant, d'une vérité saisissante.

DOMINIQUE AURY

***

LETTRES ÉTRANGÈRES

JEAN CHUZEVILLE : *Anthologie de la Poésie italienne* (Plon).

C'était un projet ambitieux que de vouloir donner une anthologie de la poésie italienne depuis les origines jusqu'à nos jours, et je n'aurais certainement pas été capable de le mener à bien. Il vaut mieux dire cela tout de suite, pour être poli au moins, avant d'avouer que l'on est tristement déçu par l'ouvrage de Jean Chuzeville.

Telle sorte d'anthologie, d'abord, devrait se présenter sous la forme bilingue, car une belle traduction de poème est un pur don de la grâce, aussi rare qu'un beau poème, et le rôle d'une traduction commune est d'introduire au texte original, à la manière des sous-titres au bas de l'image dans les films qui parlent un langage que nous ne comprenons pas. Or Chuzeville

ne nous offre qu'un recueil de traductions, qui sont plus souvent au-dessous du commun qu'au-dessus. Dans son choix, il ne me paraît vraiment à louer que pour ce qui est des poètes antérieurs à Dante (et là nous le féliciterons d'avoir dirigé le regard du lecteur vers ces merveilles peu connues). A partir de Dante, la poésie italienne est un pays dominé par quelques très hauts monts, volcans, glaciers, au profit desquels on doit négliger leur entourage de sommets secondaires, collines et innombrables monticules. Autrement dit, je crois qu'il aurait fallu insister sur les très grands poètes et négliger ceux qui sont peu originaux ou qui ne le sont pas du tout, en s'écartant, au besoin, des « trésors » publiés en Italie, où la critique est malheureusement soumise aux gens des universités. Il y a un énorme déchet dans la présente anthologie, où manquent cependant des poètes et des œuvres admirables. *Les Larmes de saint Pierre* sont trop superbement un poème français pour que l'on puisse se souvenir du Tansille que Malherbe imita. Regrettons l'absence de Redi et de son beau *Bacchus en Toscane*. Le Cavalier Marin, dont le défaut principal est la prolixité, mais qui approche de Gongora en maint précieux petit poème, est traité fort injustement, et les « marinistes »[1], qui surpassèrent le chef de leur école et dont Larbaud aimait tant la sensualité, sont passés sous silence. Au XVIII^e siècle, Alfieri mis à part, il n'est de grand poète en Italie que Baffo. C'était l'avis d'Apollinaire, qui suivit son exemple souvent. Baffo est oublié, bien entendu. Il écrivait en vénitien et non pas en italien, sans doute, mais l'anthologie cite des poètes dialectaux de peu d'intérêt, et la vérité est plutôt que l'érotisme ou le violent amour de la femme sont des thèmes qui ne plaisent guère à Jean Chuzeville, malgré le splendide éclat avec lequel ils brillent dans la poésie italienne.

Leopardi est le seul très grand poète italien au XIX^e siècle, et Foscolo est un grand poète aussi. Je mets au défi le lecteur français de s'en apercevoir sur la foi des traductions présentées ! Carducci et Pascoli, qui occupent un important espace, sont des poètes provinciaux dont l'œuvre aurait difficilement une audience, aujourd'hui, hors de leur pays d'origine. Mais où la mesure est comble, c'est quand nous trouvons tout un chapitre consacré à d'Annunzio (traduit par Hérelle le plus souvent, ce qui n'allège ou ne rafraîchit pas le cadavre...). Imaginerait-on une anthologie de la poésie française où Rostand tiendrait plus de place que Baudelaire ? C'est exactement ce que Jean Chuzeville vient de nous procurer dans le domaine transalpin.

Après un intervalle assez vide, la poésie italienne retourne à l'originalité avec les futuristes et avec un curieux génie que la folie brisera, Dino Campana. Ensuite, ce sont les modernes,

1. Recommandons l'excellente anthologie de la poésie mariniste par Benedetto Croce (éd. Laterza).

le merveilleux Ungaretti, ses cadets, plus ou moins connus en France. Jean Chuzeville ne semble pas avoir entendu parler de la *Scuola metafisica* (Savinio, Chirico), dont l'œuvre poétique n'est mince qu'en volume, et ses notes critiques sur la période ultime déraillent assez souvent. Emilio Cecchi, par exemple, est surréaliste comme je suis évêque !

Affaire de goût, dira-t-on. Non pas. Une anthologie s'inscrit dans le temps et doit répondre à la sensibilité de son époque. Celle-ci (sauf pour la partie prédantesque, qui, je le répète, est excellente) a quarante ans de retard.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

ENRICO FALQUI : *La Giovane Poesia* (Carlo Colombo, éd., Rome).

Falqui est un des critiques italiens les plus érudits de ce temps, et nous lui devons, entre beaucoup de bons ouvrages, un livre qui me fut très particulièrement précieux quand je le découvris : *L'Anthologie de la prose scientifique italienne au XVII^e siècle*. C'est là que j'eus la révélation de ces écrivains fantastiquement curieux que sont Magalotti et Redi, poètes en prose à la manière de Cyrano, auteurs de petits essais ravissants et « pointus » sur l'encens terrestre, la vertu de l'ambre, les extravagances des fleurs, l'effet du vin sur les vipères, les amours des limaces ou la bizarrerie du mollusque nommé « lièvre de mer ». J'en parlerais volontiers plus longuement. Par malheur, il me faut parler d'un livre plus récent, qui est un répertoire de la jeune poésie italienne.

Le dessein de Falqui, il nous en avertit lui-même, n'était pas de composer une anthologie, mais de fournir un catalogue complet, illustré d'abondants exemples. Ce dessein est presque parfaitement rempli (malgré quelques oublis, comme celui de Giovanna Bemporad...) ; l'introduction, savante autant qu'il est possible, épuise vraiment le sujet, et c'est une liste de 140 poètes, nés après 1915, qui nous est présentée. Le malheur auquel je faisais allusion ne dépend nullement de Falqui, qu'il faut louer beaucoup au contraire pour le sérieux de ses recherches et l'étendue de ses connaissances ; il n'est imputable qu'à ces jeunes poètes, qui, sauf deux ou trois tout au plus, montrent un conformisme accablant, et dont les œuvres sont aussi peu originales que des vélomoteurs fabriqués en série pour donner tous la même note pétaradante.

Dans un bel ensemble, en effet, lesdits jeunes poètes se sont insurgés contre ce qu'ils nomment les étrangetés ou les obscurités de leurs grands devanciers, Ungaretti, Saba, Montale, auxquels ils reprochent encore d'être trop subjectifs, ou égoïstes, de se

refuser à l' « engagement » et de manquer à bâtir la fameuse « communication », pont aux ânes des temps modernes. Leur préoccupation principale est de s'inscrire dans un certain moment historique, selon la leçon marxiste, et d'exprimer le sentiment populaire, ou bien, selon la leçon cléricale, de se lamenter sur le sort des pauvres hommes, sur la culpabilité, le maigre espoir de salut et la peur de la damnation. Que leur préférence aille plutôt vers le parti catholique ou vers l'église communiste, la banalité de leur langage est égale. Il importe, n'est-ce pas, d'être compris de tous, et l'on sacrifie volontiers à cela l'originalité du verbe, la sonorité, la beauté de l'image. La description réaliste (fort étendue le plus souvent) est un procédé qui plaît beaucoup. François Coppée étiré à longueur de Hugo, voilà, semble-t-il, qui est l'idéal de la nouvelle génération poétique en Italie ! Qu'il me soit permis de mesurer tristement la distance entre celle-là et les jeunes poètes de langue espagnole, originaires d'Amérique latine, fils prodigues du surréalisme et de l'école andalouse.

Il y a cependant, je l'ai dit, quelques exceptions. La plus notable est celle d'Emilio Villa, né à Milan en 1915, dont j'admirais depuis longtemps l'œuvre singulière. Ses *Dix-sept Variations* sont assurément le plus remarquable des ouvrages poétiques publiés récemment en Italie, et c'est justice que ce soit l'un des « livres-objets » les plus recherchés par les bibliophiles du monde entier. La seconde est celle d'Edoardo Sanguinetti, né à Gênes en 1930, dont je confesse à ma honte que je n'avais rien lu avant que le répertoire de Falqui ne me l'eût fait connaître. Pour que l'on aperçoive un peu ces deux poètes, essayons d'établir quelque analogie ; disons que c'est plutôt à Pound qu'ils ressemblent. Mais leur originalité est superbe, et ils tranchent abruptement avec tous les poètes italiens modernes. On n'a pas fini de parler d'eux.

A. P. M.

HANS ERICH NOSSACK : *Spirales* (Gallimard).

Un homme se cherche en plusieurs étapes : celle de l'enfance d'abord. Il a déjà l'impression d'appartenir à un monde lunaire ; ses parents ne sont pas plus réels que lui, que sa maison, que le paysage environnant, que l'interdiction d'atteindre l'autre rive du fleuve où, par-delà les marais poétiques, se situe le « domaine inconnu ».

Deuxième étape : l'âge où l'on est étudiant. L'homme ne tarde pas à paraître équivoque, peu recommandable ; c'est que, sans raison raisonnable, il a rompu avec son groupe. Il s'est mis hors circuit. « Je ne pouvais qu'opposer ma personnalité. Et quelle était-elle ? » La conversation d'importance qu'il a avec un

camarade de faculté aussi incertain que lui, mais inventeur retors d'une méthode efficace contre l'envahissement des autres, lui confirme que l'« inconnu » est la seule part valable de notre être.

Troisième étape : il s'est marié. Sa femme, aussi fantomatique que lui, on ne la devine, sorte d'ectoplasme en manteau de fourrure, que dans l'évocation qui en est faite en cour d'assises. Elle a disparu. Est-elle morte assassinée ? S'agit-il d'une fugue ? Le mari est en posture d'accusé : sa défense insolite se confond avec un acte de protestation contre la vie qui est vécue extérieurement : elle se présente en effet comme le contraire de la « vraie » vie, de la vie inassurable, de celle qui comporte les chances d'un incertain ou d'un devenir constants. Il ne pouvait, dans ces conditions, que se faire le complice silencieux et quasi indifférent du départ de la disparue. De toute façon, il y a crime, aux yeux du tribunal : c'est le devoir d'un mari d'assurer sa femme, c'est-à-dire de lui donner confiance et sécurité. Il a beau répéter qu'il n'y a rien de sûr, surtout pas le dialogue qui prolonge le malentendu entre le tribunal et lui : on le met en prison.

Dernière étape : on l'a malencontreusement gracié ; du coup, il n'a même plus l'assurance de sa culpabilité. Et le voici, errant sur les pistes du Grand Nord, à la poursuite toujours d'une justification. Naturellement, la certitude, pourrait-il la trouver hors du néant glacé où déjà sa place est marquée dans la file des statues de gel qui jalonnent la route du futur ?

C'est un récit d'une importance évidente : il aide à comprendre le comportement interne d'une catégorie d'êtres particulièrement intuitifs ou réfléchis, sûrs de rien, surtout pas de leur propre machine intellectuelle qui, dans un langage douteux, construit des idées dont il reste à vérifier l'existence. Il repose sur l'opposition entre le monde des apparences et celui de la surréalité : thème bien usé sans doute de nos jours : mais l'auteur a réussi à le rafraîchir, à l'enrichir, ne dissociant jamais le concret de l'imaginaire, multipliant d'une plume minutieuse les détails physiques des paysages, des objets, des personnes ; par contraste, se dessinent mieux les avenues abstraites qui conduisent à un monde intérieur. Le tout, dans un style efficace, à la sécheresse intelligente, avec souvent, débouchant des *phrases*, un humour chargé de poésie éclairante. La traduction semble le reflet exact et sans bavure d'un texte qui ne doit pas être toujours facile à transposer.

GEORGES DUPEYRON

***

LES ARTS

GERMAINE RICHIER (à la Galerie Creuzevault).

Germaine Richier s'est attaquée, depuis quelques années, au dangereux problème de la couleur. Ses fonds d'émail et les grosses gemmes qu'elle a serties dans le plomb, mieux que les écrans de Hartung, de Vieira da Silva et de Zao Wou-Ki, intensifient, grâce à leur éclat précieux, chaud et lumineux, le caractère sacré de ses étranges réalisations archaïques.

Poursuivant ses recherches, elle vient de colorer des personnages de grandes dimensions, notamment cinq mystérieux monstres mythiques, le roi, la reine, le fou, le cheval et la tour d'un jeu d'échecs.

Le plâtre et le bronze réagissent différemment. Dans la mascarade joyeuse des plâtres, où le blanc fait chanter le bleu, le violet et le rouge, crier l'orange, la couleur l'emporte sur la forme ; l'optimisme de l'une fait oublier la sombre puissance de l'autre. A tel point que l'on ne reconnaît plus Germaine Richier.

Mais le bronze, plus digne, plus solide et austère, refuse de sacrifier son intégrité. Et les couleurs, bien qu'elles aient perdu le renfort du blanc, détiennent des forces en nombre. Il s'ensuit un combat violent et dramatique. Chez tout autre sculpteur, ce serait une maladresse. Pourtant Germaine Richier a tiré magistralement parti de ces deux éléments contraires. Inconsciemment peut-être. Au moment même où elle s'imaginait introduire de la gaîté dans son œuvre, esclave de son « humour cruel », elle a rendu plus pathétique sa cruauté. Témoins ces pitoyables personnages stériles et secs qu'elle a affublés d'un grotesque déguisement carnavalesque.

CHARLES GOERG

RÉTROSPECTIVE CHAGALL (Musée des Arts Décoratifs).

La puissance de Chagall ne peut se mesurer dans le sens de la largeur ni même dans celui de la profondeur ; elle est fonction d'un problème d'intensité. Chagall, frappé par la féerie avec la même violence qu'un Rouault par le drame, fait acte de création quasi en marge de la médiation de l'art. L'univers lui apparaît comme une épopée fantastique, souvent burlesque ou teintée d'élégie. Dans la fièvre onirique — comme Rouault dans le tragique — Chagall atteint la plénitude d'une vision qui n'est pas toujours spécifiquement picturale. Il

s'exalte où Rouault souffre ; il s'ouvre où Rouault se ferme : au seuil de l'univers second où règne la couleur.

Les tableaux fous de ce peintre sage procèdent encore de la conception classique à qui fables et choses n'étaient que prétextes. L'évocation parallèle de légendes ou de scènes populaires donne une tradition à la peinture de Chagall dont l'imagination les onirise d'emblée. De même, imperméable à tout mouvement collectif — ses scènes de la Révolution restent en marge du drame, — Chagall s'est maintenu hors de l'évolution qui porte l'optique et la technique modernes vers une vision globale et continue. Ses éléments de découverte, souvent impondérables, tiennent surtout aux fantaisies d'organisation et de répartition des personnages ou détails de paysage ; dictés par une nécessité plus intérieure, ceux-ci procèdent d'une mécanique plus complexe, aboutissent à des perceptions inédites de contact. Ainsi s'accumulent ces déformations morphologiques allant jusqu'aux zooanthropes, ces calembours graphiques soutenus par une couleur dictée par l'expression psychique plus que par le ton local (déjà dans le grand *Nu Rouge* de 1908). Le constant souci d'interpréter un réalisme mental autorise un certain automatisme graphique, ramène les signes obsessionnels (motifs du coq, des êtres ailés ; formes érotiques), détermine un équilibre instable et mobile entre l'imagerie intime et les spectacles sensibles du monde extérieur. Les plus éloquentes de ces images-clés constituent un cycle qui a ses lois de réapparition et de disparition, selon la nécessité qui appelle, utilise et exorcise les fantômes convoqués.

Sous une façade éblouissante, l'œuvre de Chagall recèle la nuit ! Elle débute avec ces scènes de Russie, truculentes ou funèbres, mais toujours frappées du même symbolisme aigu, presque froid. Les Nocturnes de ces dernières années — en particulier ses Nocturnes parisiens dont les ténèbres scintillantes et veloutées façonnent substantiellement la féerie de la nuit et les visions qui en surgissent — retrouvent, en intensité mélancolique, quelque chose d'analogue à cette alacrité première.

JEAN REVOL

JANINE BÉRAUD : *Dessins* (Le Soleil dans la tête).

Scellés dans le secret d'une écriture envoûtante à force de retenir son mystère, les dessins de Janine Béraud impriment leur résistance en face d'une réalité sans issue. Le choix d'une écriture unique est une limite qui détermine l'espace d'un univers voulu. Jean Paulhan, dans sa belle préface, ne manque pas d'évoquer l'émouvante parenté de ce monde gris — où cependant toute nuance est enregistrée comme un passage coloré — avec l'uniformité déchiquetée, les grisailles obsédées,

sans un accent, sans pesanteur, de cet étrange Hercule Seghers au métier cabalistique. Mais ce que Seghers obtint au prix d'une technique raffinée jusqu'à une préciosité monstrueuse qui confine à l'expression d'une psychose, Janine Béraud le reçoit de la pureté d'une écriture qui est un style, non une technique. A la faveur d'une adaptation immédiate des moyens aux fins, l'unité poursuivie se forge et s'inscrit dans les limites que le style impose à l'œuvre. Le mystère naît de lui-même, au cours de l'effort d'élucidation d'un univers où les rêves se mêlent aux paysages, où la lumière est dirigée, retenue dans le sens d'un labyrinthe ouvrant sur un ciel vide ou une eau tourmentée. On songe à certains cauchemars nervaliens, à « cette côte d'Aurélia, éclairée de ce jour sans soleil ».

Les dessins de Janine Béraud n'échappent assez loin de ce monde et à sa pesanteur que le temps d'un éclair, le temps d'une intuition pure qui est aussi acceptation, en soi, du vide par quoi l'on reçoit et restitue un message spirituel. La réalité du monde extérieur — union profonde de l'impression sensible et du sentiment de nécessité — s'impose à la faveur de ce détachement, comme ce large gris d'aquatinte — espace hanté, touffu et sans perspective — qui accompagne ce vieillard de Goya « errant parmi les fantômes ».

J. R.

RENÉ AUBERJONOIS (Kestner-Gesellschaft, Hannover).

Combien méconnu à Paris — non des connaisseurs — René A. avait choisi de vivre à Lausanne, comme inquiet, et ne voulant pas subir l'épreuve incessante des confrontations et mises en question.

Chez lui, René A. s'est développé librement, hors des tourmentes. Manquent-elles à son art ?

L'homme, difficile, comme tant d'autres, savait accueillir, et molester dès l'abord. Ensuite, devant les toiles, on pouvait lui rendre la pareille, passé le temps d'intimidation. *Dialogue devant l'œuvre*, et par elle : le peintre s'animait, sans complexe de grandeur, cette fois, et pouvait parler d'une autre peinture. De la sienne ? Plus rarement, en technicien, heureux que l'on surprenne la venue des plans en biais, vers le spectateur, du relevé ou de la montée courbe des plans, hors du personnage-prétexte.

Quelque danger, la misanthropie, se corrigeait ensuite. René A. a su faire naître l'homme, l'évoquer, dans un temps où la peinture, ailleurs, risquait de se méprendre sur l'origine, de devenir attitude, négatrice.

On devinait la passion, dans cette œuvre, pour les questions du métier : que l'écrivain aurait mauvaise grâce d'évoquer

(puisqu'il n'est pas peintre) ? *Rencontre*, à plusieurs : l'homme (très cultivé ; ce qui nous change du peintre suffisant), l'artiste, l'œuvre, comme hors du temps. A tel point que les problèmes d'esthétique semblent seconds. Mais ils peuvent conduire vers l'idée. Chacun se cache. Pourquoi l'énoncer, sentence entendue en soi ? Comment ne pas l'entendre, cette idée, cette vue sur la peinture ?

René A. savait entendre l'autre, et l'écouter ; dès sa peinture, montrée, visible, en l'atelier (avant les grandes expositions). L'écouter comme un écho privilégié (du « grand voyageur », ainsi flatté : dites-moi ce qu'on pense à Paris), les voix accordées, miracle ou ferveur de la rencontre, pouvant être parole, depuis les formes ; « chant », échange, dialogue, auxquels nous ne sommes plus habitués. Chacun virevolte, et se masque.

Ayant choisi de vivre ailleurs, à L., entouré de peu d'amis, dont Gustave Roud, poète des marches, René A. vivait sans masque : dans sa peinture, décidée, sans modernisme, osant faire appel constamment à la forme humaine, ou à celle de prédilection : bête de race. Chevaux anglais ! un vieux reste de derbysme, on est un monsieur.

Amour de toute forme, et quel défi : un dessin daté (Paris, 1919), avaleur de sabre militaire, quasi nu.

L'humour, en d'autres lieux, à parler métier vous disculpe. Ignorants, jusque-là, vous venez de voir. Quelle fraîcheur (comme celle du nu juvénile), quelle *leçon* ! Toujours Auberjonois vous l'administre. Vous ne saviez regarder : peinture *ou dessin* ? René A. a su choisir très tranquillement, et contre l'époque : DESSIN, non pas pseudo-classique, grêle, étiré. En vérité, dans sa nudité.

Corollaire : peinture nue, forte, chaude, virile, très riche de pigments, mais assourdis. L'œil perçoit du sombre. Lointains ?

La chair encore — elle se refuse. Travail de sape, le trait l'étiole. Elle est encore plus riche, magnétique, lourde ou étirée. Auberjonois est sans doute le seul peintre qui triomphe de la verticale. Aucune scène d'alcôve, encore moins de formes lovées. Chez lui, tout est net, contre-attaque.

RENÉ DE SOLIER

ROBERT LEBEL : *Sur Marcel Duchamp* (Éd. Trianon), PATRICK WALDBERG : *Max Ernst* (J.-J. Pauvert).

A eux seuls (même si Picasso et Klee n'avaient pas existé) Marcel Duchamp et Max Ernst auraient rendu l'art moderne *possible*. Certes, il eût été différent. On peut y rêver. Un excès d'intelligence, et un humour infaillible l'eussent condamné à un éclat insoutenable. Mais l'avant-garde serait peut-être aujourd'hui moins prolifique. On rirait davantage, et les gloires

commerciales du type Buffet seraient vouées à la honte : on en ferait moins cas.

Ce qui distingue Ernst et Duchamp de tant d'autres, c'est leur fidélité absolue au principe romantique (puis dadaïste) de l'humour. C'est aussi leur situation d'exilés : en 1915 Duchamp partit pour les États-Unis, où il demeure encore, sur le *Rochambeau* ; en 1922 Max Ernst quitta l'Allemagne, sur invitation d'Éluard, pour Paris. C'est, enfin, la légende qui entoure leur personnage plus encore que leur œuvre. Cette dernière reste mal connue en Europe : Max Ernst n'a acquis de célébrité officielle que depuis le Grand Prix qu'il reçut à la Biennale de Venise en 1954. Quant à Duchamp, l'essentiel de son œuvre est concentré au Musée de Philadelphie. Le Musée d'Art Moderne de Paris ne possède que depuis peu l'esquisse du tableau : *Portrait de Joueur d'Échecs* ; le sait-on ?

Pourtant, la légende les entoure, qui fait d'eux les vedettes du rare.

Les ouvrages monumentaux que viennent de leur consacrer deux de leurs amis, Patrick Waldberg et Robert Lebel, très différents de conception et de style, pivotent cependant autour d'un même mythe : celui de l'artiste exceptionnel, qui se refuse à toute vulgarisation facile, et qui *prend ses distances*. Tel Marcel Duchamp qui met un point final à son œuvre peint avec *Tu m'* en 1918, et à sa grande œuvre sur verre (la *Machine Célibataire*) en 1923, et qui, depuis, comme l'a dit Breton, abandonne la partie qu'il jouait aux environs de la guerre 1914-1918 « pour une partie d'*échecs* interminable qui donne peut-être une idée curieuse d'une intelligence répugnant à *servir* mais aussi — toujours cet exécrable Harrar — paraissant lourdement affligée de scepticisme dans la mesure où elle refuse de dire pourquoi »[1]. Tel Max Ernst, qui, fervent admirateur du Stirner de *L'Unique et Sa propriété*, n'accepte jamais de s'enfermer dans aucun système moral quel qu'il soit, et maintient son comportement comme son œuvre dans l'ambiguïté.

Robert Lebel a travaillé sept ans à son ouvrage, qui est une analyse détaillée, minutieuse, pertinente et jamais bavarde. La méthode comparative n'y est pas employée systématiquement : Duchamp a su faire de sa personnalité un phénomène unique et incomparable. On se demande pourtant si, dans la Grèce présocratique, où les sages dédaignaient souvent l'écriture, on n'eût pas trouvé quelque figure équivalente. L'action *sous roche* que Duchamp a incontestablement exercée sur la sensibilité et sur l'esprit (et qui fait de lui un Valéry que nul Gide

1. André Breton, *Second Manifeste du Surréalisme*, 1930, cité par Robert Lebel, page 53. Il n'en demeure pas moins évident que, du « mythe Duchamp », comme le dit R. Lebel, « on peut se demander s'il (Breton) n'en est pas le principal inventeur. Il n'a rien négligé jusqu'à ce jour pour en assurer la propagation ». De même, la légende de Max Ernst n'est certainement pas étrangère à cette « Vie légendaire » que Breton lui a consacrée en 1942.

n'a su persuader de poursuivre une entreprise interrompue) demandait à être soigneusement expliquée. Robert Lebel l'a tenté dans son livre : toute l'œuvre y est éclairée et reconstituée dans son contexte historique et humain.

Patrick Waldberg ne procède nullement de la même manière : Max Ernst, pour lui, est un homme fascinant, et toutes les anecdotes de sa vie alimentent cette fascination. Son livre tient donc de la chronique plutôt que de l'analyse. Le style choisi (ou subi par l'auteur) est plutôt journalistique que littéraire. A première lecture cependant, toutes les facettes de ce prisme qu'est Max Ernst semblent briller à la lumière du texte. A seconde lecture, cela se ternit quelque peu. Cette prose liquide ne sait jamais se cristalliser. Elle se faufile dans son sujet sans jamais l'entamer vraiment. Elle évite les pièges qu'il lui tend, mais se cantonne trop souvent dans les marges d'une œuvre qui eût nécessité plus de risque et de profondeur dans l'interprétation. Ainsi a-t-on le sentiment d'avoir été *mis au courant* par Waldberg plutôt qu'illuminé. Mais quel courant ! Une vie déconcertante, une cascade d'aventures, des coups de théâtre, des surprises poétiques, une « fin » heureuse, rien n'y manque.

Les origines de l'inspiration ernstienne, pourtant, sont évoquées. La mort d'une sœur, survenue brutalement alors que Max Ernst avait six ans, puis, neuf ans plus tard, la mort d'un oiseau coïncidant avec la naissance d'une autre sœur semblent avoir présidé secrètement à ce *Monument aux oiseaux* dont Max Ernst s'est fait le prestigieux architecte pendant longtemps. La magie, ici, consiste à faire passer une explication poétique comme psychanalytique. La haine du père, que Max Ernst a ressentie comme tant d'autres artistes, ne suffit pas non plus à expliquer les aspirations révolutionnaires du jeune artiste. Mais que Patrick Waldberg nous en rende compte ne saurait certainement pas demeurer inutile. Les 437 reproductions de tableaux qui illustrent son livre déploient à elles seules l'ampleur solennelle d'une œuvre qui a exercé une influence considérable sur la peinture des deux continents et qui témoigne de l'exceptionnel pouvoir de renouvellement d'une imagination qui a, dès 1921, dépassé les limites déjà si lointaines de Chirico, et s'est engagé par la suite dans la création d'un *mythe* particulier à notre siècle.

En fait, l'étude de Lebel menace d'interdire, par son acuité et sa parfaite précision, toute autre pénétration dans le mystère et dans le mythe Duchamp. Celle de Waldberg, au contraire, ne fait qu'ouvrir aux chercheurs futurs un champ d'anecdotes et d'images.

ALAIN JOUFFROY

***

DE TOUT UN PEU

JEAN DOUASSOT : *La Gana* (Julliard).

Un truand est un homme, le jargon une langue, la puanteur une odeur. J'en conviens. Que le bourgeois paie trois mille francs pour être initié dans les mystères faciles de la gueusaille ; que, sous couleur d'indignation, on compte sur la bassesse opulente des pouacres pour les couvrir d'une boue où ils ne reconnaissent pas la leur ; qu'on jette aux riches, pour les dépayser, toute une canaille à mépriser, c'est l'avantage d'un marchand de papier noirci. Ces alchimistes-là savent par quelle bêtise philosophale on peut changer la merde en or. Mais enfin, le fatras est le fatras. La médiocrité a beau se tremper dans l'égout, elle ne mène qu'à elle-même. L'horreur devient fade et elle fatigue jusqu'à la pitié quand l'abjection se tourne en système, et que le ramage de la populace prétend au style sous l'étendard de Keyserling ou de Miller. Voilà un griffonnage qui fait aimer l'hypocrisie et les ânes qui portent des culottes.

ROGER JUDRIN

ARRABAL : *Baal Babylone* (Julliard).

C'est par des clins d'yeux, en des pages très courtes où pourtant l'horloge répète les minutes, comme si la prose la plus plate singeait ici la poésie, c'est par pièces et par morceaux qu'un Espagnol conte son enfance. Il s'agit d'une sorte de Roi de Rome qui admire Napoléon malgré Marie-Louise. Le fils ne connaît de son père, qui fut un bonnet rouge, que le fantôme un peu aimé puis vomi qu'une mère dévote montre et cache, qu'une veuve pure oublie et fait oublier. Il ne reste du mort qu'une pipe, dont maint chapitre est enfumé, et une imagination puérile qui change en héros un boutefeu.

Le livre a son bon côté, qui est une mémoire sourde, un combat presque silencieux contre les mômeries de la religion et de la société. On s'étonne d'autant plus de la grossièreté avec laquelle l'auteur revient à la charge sur une tante flagellante et fouettée, sur la confusion savamment ignoble de la prière avec les pollutions et de l'extrême-onction avec les pets. Quant au style, ne parlons pas de simplicité mais de rudiments. R. J.

JEANNE CASTELANE : *Le Léopard* (Denoël).

... Ou *Chéri* 1959. Mais la protectrice d'un certain âge (entre quarante et cinquante) qui cède aux charmes de ce nouveau Chéri — il s'appelle Marc — n'est pas riche, est peintre, et

raconte elle-même, sans illusions, et dans les termes les moins voilés, l'histoire de sa passion pour Marc. Le « nourrisson méchant » de Colette est devenu un « Bébé bandeur ». Il est très jeune, très beau, très blond, faible, brutal, chapardeur, et porte en guise de sous-vêtement un slip en simili-léopard. Il trouve à Saint-Germain-des-Prés des protecteurs encore plus facilement que des protectrices — et d'ailleurs préfère les protecteurs. Le récit va vite, les dialogues sonnent tristement vrai, le ton du livre est excellent. Ne donnez pas votre cœur à déchirer à un chien, disait Kipling. Hélas ! à un garçon non plus.

D. A.

MICHEL COURNOT : *Enfants de la Justice* (Coll. *L'Air du Temps*, Gallimard).

L'enfance inadaptée a inspiré, ces dernières années, plusieurs auteurs. Ils nous ont donné des livres bourrés de bonnes intentions, mais d'intérêt souvent inégal. Il semble que Michel Cournot ait su renouveler, d'une manière heureuse, ce thème désormais commun.

Enfants de la Justice décrit, en quelque sorte, l'après-midi d'un juge pour enfants. Ce magistrat reçoit tour à tour, dans son cabinet, des enfants, des parents, un éducateur, un directeur de colonie. Michel Cournot nous fait donc parcourir un assez grand nombre de « cas », les uns bénins, d'autres plus graves, tous passionnants par quelque aspect.

Chaque chapitre (à l'exception du premier et du dernier) est rédigé sous forme de dialogues rapides. Ce sont des « sketches », si l'on veut, au sens où l'entendent, non les chansonniers, mais les Britanniques, c'est-à-dire des *croquis*.

Michel Cournot nous dit qu'il a partagé la vie de ces enfants qu'il met en scène. Nous le croyons volontiers car son style est d'une vigueur et d'une netteté qui ne doivent guère à l'imagination d'un romancier de cabinet. On sent que chaque phrase a été entendue, chaque réplique prise sur le vivant.

Michel Cournot nous montre une justice humaine, sensible et généreuse. Il croit, nous dit-il, que la justice des hommes changera comme a changé celle des enfants. Souhaitons-le avec lui.

JACQUES BENS

MANINA (à la Galerie Furstenberg).

A première vue, lors d'une exposition déjà lointaine, nous avions trouvé à la peinture de Manina des qualités surtout illustratives. Les tableaux qu'elle nous montre à présent ont gagné en intensité non moins qu'en profondeur. Une cristallisation s'est produite, ce sont désormais de beaux objets picturaux autant que poétiques, achevés, originaux, étranges, et qui font

penser à des corps naturels. Je veux dire qu'ils ont la fraîcheur et le brillant vif des trois règnes qui constituent l'univers, et qu'ils participent également de l'animal, du végétal et du minéral. Il y a chez Manina un curieux souvenir de la Genèse et une sorte de nostalgie édénique, qui sont émouvants. La couleur atteint parfois à une préciosité qui n'est pas commune dans les ouvrages des peintres, et dont il faudrait chercher plutôt l'exemple sur les écailles des poissons tropicaux, le plumage des oiseaux ou les corolles des orchidées. Qu'une femme ait le courage d'être paradisiaque, c'est très bien.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

DOROTHEA TANNING (Galerie Mouradian Valloton, Galerie Édouard Loeb).

Deux expositions simultanées, l'une de grands tableaux et l'autre de petits, nous ont montré la situation de l'art de Dorothea Tanning, que nous considérions avec un vif intérêt, depuis longtemps, sans pour cela juger qu'il s'était mis pleinement en lumière. Les expositions sont comme des étapes, ou des gradins, au-dessous d'un certain sol qui est dur à percer quelquefois. L'œuvre ensuite ira plus ou moins haut, mais, à partir du moment qu'elle a débouché, elle existe, elle vit, elle s'est faite fleur au soleil, pour notre ravissement. C'est ce qui vient d'arriver à celle de Tanning, qui se déploie en belles courbes, volutes, structures baroques, et qui a reçu le don de la couleur, pour achever de s'accomplir.

Ce qui est surprenant, encore, est qu'en usant à peine de rares éléments figuratifs, cette peinture puisse atteindre à tant de sensualité, exprimer la volupté, tous les plaisirs. Tanning est une sorte de Tiepolo surréaliste. Je ne sais pas de formule qui soit plus apte à définir son œuvre que l'expression populaire de «s'envoyer en l'air». Et, tout naturellement, ses tableaux m'ont rappelé des vers d'Éluard (de la meilleure époque) :

Flamme feuille l'eau langoureuse
Une aile les tient dans sa paume
Un rire les renverse.

A. P. M.

LANSKOY (Galerie R. Cazenave).

La couleur prédomine chez Lanskoy. Non comme élément, mais comme entité. Rythmes et formes ne sont que support à un déchaînement prodigieux, anarchique et fatidique semble-t-il, de touches colorées dont la miraculeuse éloquence s'accorde naturellement au graphisme.

Nous n'assistons pas à une dislocation ou à une réorganisation des formes, mais simplement à un élan véhément, exigeant et vital qui dispose de la surface comme de folles végétations disposent de l'espace.

Dans son intensité, chaque tableau de Lanskoy semble être à la limite où, parvenu à son équilibre, celui-ci n'est que provisoire, prêt à choir à la moindre retouche et s'effondrer pour retourner au chaos dont il est issu.

JEAN-JACQUES LÉVÊQUE

HÉROLD (Galerie La Cour d'Ingres).

Se méfiant des apparences, Hérold, par une attention douloureuse et cruelle, analyse et pénètre les objets. Particules, pétales et éclats envahissent l'espace de la toile et s'organisent dans une sorte de métamorphose continue (Le Phénix renaissant). Ici, dispersés par le coup de scalpel de l'œil et de la volonté, là, regroupés, architecturés, pour une nouvelle fonction.

Ainsi, le *réel* est-il exprimé dans son cheminement aveugle, éternel et sans merci.

J.-J. L.

***

LES REVUES, LES JOURNAUX

RUDOLPH KASSNER

Rudolf Kassner, qui vient de mourir à Sierre, était âgé de quatre-vingt-six ans. Il avait été l'ami de Valéry, de Gide, de T.-S. Eliot et de Saint-John Perse ; l'ami ou le disciple de Kafka, de Hofmannsthal, de Musil et de Rilke, qui écrivit de lui : « Il est le plus important de nous tous, lui, parvenu à une diction si pure qu'il semble déjà assuré contre les faux désirs et les malentendus auxquels nous demandons toujours de nouveaux efforts factices qui nous épuisent. »

Trois de ses livres avaient été traduits en français : Les Éléments de la grandeur humaine, *en 1931 ;* Le Livre du Souvenir *en 1942 ;* Évocations et Paraboles, *en 1956. Aucun n'avait eu le moindre succès. Peut-être Denis de Rougemont donne-t-il la raison de cet échec quand il écrit* (PREUVES, *juin*) :

Lorsque j'essaie de me remémorer l'espèce de choc que je reçus, à vingt-cinq ans, des premiers textes de Kassner, un seul mot me vient à l'esprit : *autorité*. Avant d'avoir compris ce qui était dit — j'entends compris à la manière intellectuelle et discursive, ramenant à des catégories, à des clichés — j'avais reconnu la grandeur d'un ton, d'un style, d'une impatience rigoureuse. Une manière d'occuper la scène en deux répliques, d'imposer une allure bien « rassemblée », n'admettant que des gestes nets et maîtrisés, puis de la briser soudain par une cascade d'ellipses saisissantes.

Plus loin :

Sa pensée opère sur des mythes concrets plutôt que sur des formules explicites. Même dans ses essais les plus discursifs, les mots-clés : mesure, grandeur, forme, métamorphose, limite, sacrifice, drame et tension, ne sont guère définis que par leurs rapports mutuels : « L'homme antique peut atteindre la grandeur parce qu'il possède la mesure au sein d'un tout fini : famille, dieux, nature, tout lui commande d'être grand. Grand pour la loi, grand pour le tout. Il ne se recherche pas soi-même, il vise à la plénitude élémentaire définie par la loi, par son astre. L'homme chrétien au contraire, l'homme qui doit être surpassé, vit dans la démesure, et lorsqu'il « *veut prendre mesure de lui-même, il se sent aussitôt incomplet et coupable. Il est donc possible de dire que le péché est la mesure du démesuré, et que pour le chrétien il n'est pas d'autre grandeur.* » Ainsi le chrétien *existe* en tant que le péché crée une tension entre lui et Dieu. Mais le péché ne devient réalité que pour le converti ; c'est donc la conversion qui figure l'acte par excellence du chrétien, hors duquel il n'est pour lui ni mesure, ni grandeur, ni forme, mais seulement chimères et incohérence. Que l'on considère en effet l'homme moderne, l'homme sans mesure naturelle : s'il ne retrouve pas de loi interne et de tension par le péché, il n'est plus qu'un être sans destinée, un *Indiscret*.

***

LE RÊVEIL

Je m'éveille pour dormir et me ménage un lent réveil.
Ce que nulle crainte ne peut altérer est mon destin, je le sens.
En allant, j'apprends où il me faut aller.
La pensée naît en nous du sentiment. Qu'y a-t-il à savoir ?
J'entends mon être danser qui sourit largement.
Je m'éveille pour dormir et me ménager un lent réveil.
Lequel es-tu de ceux qui sont si près de moi ?
Que Dieu bénisse le Sol ! Je marcherai là sans lourdeur,
Et apprendrai en allant où il me faut aller.

La Lumière saisit l'Arbre ; mais qui nous dira comment ?
L'humble ver grimpe l'escalier tortueux.
Je m'éveille pour dormir et me ménage un lent réveil.
La Nature profonde nous réserve autre chose encore,
A toi et à moi ; prends à l'air sa vivacité,
Et en allant, apprends, belle, où tu dois aller.
Ce tremblement me maintient d'aplomb. Je le sais bien.
Ce qui nous quitte toujours existe. Et nous est proche.
Je m'éveille pour dormir et me ménage un lent réveil.
J'apprends en allant où il me faut aller.

Le Réveil *a été traduit par René Char* (PREUVES, *juin*). *L'auteur en est le poète américain Théodore Rœthke, professeur à l'Université de Washington.*

***

SI LA FONTAINE EST UN AUTEUR DIFFICILE

La Fontaine est-il difficile ? Oui, répond sans hésiter dans VIE ET LANGAGE (*juin*) *M. Adrien Bernelle qui fait observer sur* La Grenouille et le Rat :

que La Fontaine avait la rage des archaïsmes : « Tel... cuide engeigner autrui... »

qu'un *galand* (avec un *d*) est « un homme non pas aimable mais défiant, rusé et peu sûr ». (C'est par ironie que le rat est ici traité de *galand*.)

que *commère* signifie, non pas bavarde malveillante, mais « femme de tête, difficile à intimider ».

que *soudain* ne signifie pas « tout d'un coup » mais bien « aussitôt ».

que les « *esprits* » que le rat laisse en lui s'égayer ne sont pas ses idées ou ses pensées, mais bien les esprits animaux dont parlait Descartes, coureurs de muscles et de nerfs.

que *nouveau* (combat nouveau, objet nouveau) veut dire : sans précédent, extraordinaire.

qu'*inventeur* n'avait pas du tout chez La Fontaine le sens flatteur qu'il a pris aujourd'hui, mais un sens plutôt dédaigneux.

Ainsi de suite. M. Bernelle ajoute honnêtement que La Fontaine avait une égale horreur des commentateurs et professeurs (pédant *ne signifie pas autre chose) et des enfants :*

Et ne sais bête au monde pire
Que l'écolier, si ce n'est le pédant

et (si je puis dire) malhonnêtement : « il s'agit ici du combat de deux bêtes répugnantes ».

Mais le point le plus curieux sans doute (et le plus encourageant) est qu'un poème, dont les mots ont ainsi changé du tout au tout de signification, garde dans l'ensemble un sens somme toute clair et acceptable.

***

DEUX MAUVAISES HISTOIRES

Bernard Frank, dans un article que lui a commandé, et puis refusé, le journal ARTS, *s'en prend à deux histoires de la littérature. et pour finir plaint gentiment la N. R. F.*

Ce n'est certes pas l'achat d'une *Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui* de Pierre de Boisdeffre ou l'*Histoire des littératures françaises connexes et marginales* publiée sous la haute direction de Raymond Queneau, qui permettra au lecteur de bonne foi de corriger son mauvais goût natal...

Boisdeffre n'est pas une proie tentante. C'est un être si *plat*, si dépourvu de talent et de discernement qu'il est bien nécessaire que je me cramponne à quelques idées simples pour ne pas le planter là, lui et ses quatorze cents auteurs, vivants pour la plupart. Il faut que je me rappelle par exemple que d'honnêtes lecteurs désireux de se retrouver dans le maquis de la littérature contemporaine, alléchés par les promesses du titre, mal conseillés par leur critique habituel, pourraient commettre la folie d'acheter ce livre ; que, pour certains, le mal est déjà fait et qu'il s'agira de leur ouvrir toutes grandes les portes de la clinique de désintoxication. Mais laissons parler Boisdeffre. Il présente son livre. Il le défend. Il parle « des difficultés que chemin faisant nous avons eu à résoudre ». Écoutez ce jargon de ministre, ces envolées, ces faux courages que l'on s'invente : « Nous aurions considéré comme une lâcheté de faire le silence sur le petit nombre de ceux qui, par faiblesse ou ignorance, se sont accommodés de la présence de l'ennemi (sur plusieurs bancs au centre et à droite : *très bien, très bien*). On s'en scandalisera peut-être (à l'extrême gauche : *oui, oui, pas de pitié pour les traîtres*), mais Maurras, Brasillach et Drieu avaient leur place dans ce livre (à l'extrême droite : *Et Paul Chack et Philippe Henriot ?* Au centre et particulièrement sur les bancs M. R. P. : *Silence ! Silence ! C'est un scandale ! Qu'on laisse parler l'orateur ! De la tenue !)* Au même titre que Romain Rolland, Saint-Exupéry et Jean Prévost à qui va pourtant toute notre estime » (tonnerre d'applaudissements à gauche, au centre et sur quelques bancs

à droite. Des députés se lèvent et demandent l'affichage du discours. En particulier R.-M. Albérès et Alain Bosquet plusieurs fois cités par Boisdeffre). Plus loin, Boisdeffre remarque que gouverner, c'est choisir. « Ici, il a fallu parier (une voix à gauche : *plagiaire*). C'est en nous fondant sur notre seul goût (mon Dieu !) que nous avons mis en évidence Genet, Beckett ou Roger Vailland, que nous avons accordé plus de place à Françoise Mallet-Joris qu'à Françoise d'Eaubonne, à Roger Nimier qu'à Gabriel Véraldi (pas de chouchouterie : vingt lignes par auteur). »

Vous pensez bien que pendant les trois mille heures qu'il a consacrées à son *Histoire*, Boisdeffre n'a pas perdu son temps. Il a embauché d'innombrables écrivains qui sont devenus ses nègres. Sartre par exemple, ou Nimier, ou Nourissier, ou l'obscur auteur du *Dernier des Mohicans*. Tous ces écrivains avaient un rôle précis : dire du mal d'un grand écrivain *à la place* de Boisdeffre ; le *ravitailler* en images, en formules. Boisdeffre ne prend pas parti, mais on le sent légèrement scandalisé, un vrai *gentleman !*

S'agit-il du surréalisme ? « Il noircit beaucoup de papier, dira *cruellement* Jean-Paul Sartre, mais il ne détruit jamais rien pour de vrai. » De Simone de Beauvoir et de son dernier roman *Les Mandarins* : « Il fallait écrire un livre de souvenirs, un livre scandaleux ou se taire », a dit *durement* Benjamin Fish, etc. De Camus ? « Une des figures les plus émouvantes de la littérature moderne. Il me rappelle le « bon juif » de mon enfance », dit l'*impitoyable* auteur du *Dernier des Mohicans*. Il est inutile de multiplier les exemples. Le procédé est simple. L' « objectif » Boisdeffre se tapit dans l'ombre et laisse les méchants s'entre-déchirer. Il suffit d'être patient et le vide se fait. L'existentialisme s'est fait rosser par la génération de 1950 qui, elle-même, a été supplantée par les partisans du « nouveau roman ». En lisant son *Histoire*, on s'aperçoit que les *vrais* grands écrivains sont, je ne sais pas, moi, Brasillach, Saint-Exupéry, Pierre Emmanuel, Simone Weil, Paul Van Den Bosch (non, c'est un concurrent possible), le Père Teilhard de Chardin, Charles Plisnier, Van Der Meersch, Daniel Rops, Jules Roy, Luc Estang, P.-A. Lesort, Cesbron, Roger Bésus, etc.

Les *Histoires des littératures françaises*, quel bluff ! Il y a vingt ans, Queneau avait peut-être des idées. Maintenant il est visible qu'il dort debout et que cette encyclopédie l'ennuie au-delà de toute expression. C'est bâclé comme il n'est pas permis. Ces hommes fatigués au savoir immense se ressemblent tous. Ils laissent entendre qu'il y a de l'ambiguïté ou de la *farce* dans leur lassitude. Quelle importance ? Aucune. Cette *Histoire* sera une réussite : une « pléiade », cela s'achète les yeux fermés, sans doute pour mieux humer l'odeur du cuir et du papier bible. Ce livre *miteux* est protégé par les mille chefs-d'œuvre qui ont *habité* cette collection...

Deux brèves remarques : 1° Régine Pernoud, à propos de la littérature médiévale, écrit : « Que Villon ait été « le premier en date » des poètes français, cela avait, il n'y a pas si longtemps, en littérature, toute la force d'un axiome en mathématiques. Les conceptions ont aujourd'hui changé... On la considère (cette littérature médiévale) trop souvent comme surgie dans le temps à une époque donnée, sans racines et sans antécédents... Cela faute de tenir compte de ce qui l'a immédiatement précédée en France. » Qui pense de la sorte ? Les épiciers ? La classe ouvrière ? Les paysans ? Les lycéens ? Qu'est-ce que c'est que cette façon agaçante de répondre longuement à des arguments auxquels personne ne songe ? De déblayer un terrain depuis longtemps déblayé ?

2° Gaétan Picon a été chargé de s'occuper de la majeure partie du XIX^e siècle et de la totalité du XX^e. L'idée n'est pas heureuse. Picon a la frénésie des grands problèmes. Avec lui deux siècles entrent en transe dans un charabia épouvantable. Parlant de Genet, Picon écrit : « Mais la poésie du style fait courir une lueur d'or sur la boue des domaines interdits. » Pauvre N.R.F., cinquante ans d'abstinence, cinquante ans de régime sans sel, cinquante ans de prose *exquise* pour aboutir à Picon. La farce est amère !

Mais on lira l'article tout entier dans les CAHIERS DES SAISONS *(Été).*

***

Curieux Bernard Frank ! Sitôt qu'un mouvement d'éloquence l'emporte, il ne se possède plus. Comme si la littérature était une sorte de chemin de fer, où l'on monte à Carpentras pour descendre à Paris (ou l'inverse) ! Comme si la N.R.F. était responsable de tous les livres que publie la Maison Gallimard ! Quant à Raymond Queneau...

*Je n'ai pas distingué dans l'*Encyclopédie *la moindre trace de paresse, ou de fatigue. Pourtant, il est bien évident qu'il répugne aux encyclopédies, qu'il trouve ça inutile ou absurde. Il ne l'a jamais caché, et l'on sait bien que Raymond Queneau est l'une des colonnes du Collège de Pataphysique. Peut-être l'a-t-il dit de façon plus précise encore : Zazie dans le Métro (et qui jamais ne verra le Métro), c'est assez précisément l'histoire de qui cherche la vérité et ne la trouve pas : Raymond Queneau dans l'Encyclopédie.*

*
* *

DIVERS

COURRIER DU CENTRE D'ÉTUDES POÉTIQUES (21) : *Baudelaire et la circonférence changeante*, par Georges Poulet.

CRITIQUE (mai) : *Sur le chemin de René Daumal*, par Jean Roudaut (juin) : *Dhôtel et la foi du charbonnier*, par Bernard Jourdan.

LES ESSAIS (II) : *Note conjointe sur Valéry, Dieu et Léautaud*, par Roger Judrin.

Dans L'EXPRESS (18 juin) : François Mauriac réplique avec une verve — et une méchanceté — admirables à certain R. P. Duployé de TÉMOIGNAGE CHRÉTIEN qui lui reprochait de méconnaître Lautréamont et Breton et d'avoir écrit une œuvre « sans dimension cosmique ».

LES LETTRES NOUVELLES (15 avril) : *Les dernières années de Bertolt Brecht*, par Martin Esslin ; (10 juin) : *Racine aujourd'hui*, par Roland Barthes et Michel Butor.

PHANTOMAS (14) : *Éléments initiatiques aux promenades en forêt ; la technique de l'œuf* et divers autres textes de Paul Colinet.

PREUVES (juin). Dans *Vingt ans et vingt jours*, Henri Fauconnier rappelle et ranime l'expérience de *Malaisie*.

SIGNES DU TEMPS (mai) : *La clairvoyance du peintre*, par J. Bellefroid.

VINGTIÈME SIÈCLE (juin) : *Les réussites de Campigli*, par André Chastel.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

REMARQUES SUR LES FAISEURS DE MAXIMES

Il y a une manière d'avoir peur du monde qui nous fait croire qu'on l'a compris. Je n'ai guère lu de maximes où la défaite ne se cache dans le triomphe de l'expression. C'est le beau retour d'un mauvais jeu. C'est un sauve-l'honneur. On se dédommage d'être captif sur les murs de la prison. Il est vrai que la pensée, dès qu'elle cesse d'avoir des mains, se voit réduite au baudrier de Priam.

Telle sentence brille. Tourne la médaille. Elle est rouillée de tristesse. Il n'y a pas loin de l'éloquence de Job à son fumier. Où trouver, sinon dans une âme malheureuse, la noirceur et le trait qui rendent mémorable la vie ?

On est à si peu de frais que la difficulté d'être a quelque chose d'héroïque. J'aime cette victoire des invalides.

L'aigre délice de décomposer permet au chirurgien d'assurer son masque ; celui qui tient le scalpel est hors des atteintes du scalpel. Il me semble que les faiseurs de maximes se punissent en moi de leurs erreurs. L'art d'étendre à tous les hommes l'examen qu'on a fait de soi couvre nos fautes et nous laisse la franchise de ne pas les déguiser. On loge si haut la vertu qu'on nous ôte l'envie de monter à la tour.

Je crois que l'Église a eu raison d'humaniser Dieu. Les gens qui divinisent l'homme me découragent. Ils parlent d'un métier comme d'un sacerdoce et de l'amitié comme d'un arc-en-ciel. J'ai besoin de chaque degré et de me tenir sur la marche avant de me mettre en mer. Les jansénistes nous dépouillent si bien qu'il ne nous reste plus qu'à nous coucher.

L'extrême élégance n'a pas de cœur; elle vole à reculons. Dieu seul peut me voir sans se haïr.

Le jardin d'Épicure était ouvert. Le Maître avait prié ses hôtes de ne se promener que dans les allées, qui d'ailleurs sont belles. Hélas ! ils ont renversé l'écriteau, ils ont gâté la pelouse et ils s'enfoncent, deux par deux, dans les bosquets.

Il dépendait d'Épictète d'écrire un livre, et il n'y songeait pas. La droiture, le détachement, une résignation amoureuse à l'ordre de l'univers, la pratique du bien, voilà les lumières de la lampe d'argile. Soi et Dieu ! c'est le secret de tous.

Marc-Aurèle, né philosophe et devenu empereur, a été exposé aux bêtes, aux barbares, à sa femme, à son fils, mais il a fait son métier d'homme et il a laissé sur notre route l'itinéraire de ses réflexions.

Sénèque n'a cessé de s'opposer à lui-même dans une brillante négligence. Riche, il a célébré la pauvreté ; plus stoïcien que stoïque, il a souvent réduit la morale à un jeu d'esprit. Point de ces pensées d'architecte, de ces vues fermes qui fondent une vie et qui l'élèvent. Il a philosophé à petits coups, il a becqueté les systèmes, il ne s'est enivré que de grappillons. Sa prose de lapidaire si coupée, si saillante, si brusque, se moque pourtant de la concision. Sa phrase ressemble à ces vers de terre qui foisonnent à mesure qu'on les tronçonne. Il s'attarde au pas de charge. Il hait le naturel, et, ce qui le séduisait à la doctrine de Zénon, c'était l'effort, la singularité, l'extravagance. Il y avait dans sa chimère quelque chose du clinquant de l'Espagne et une pointe de fierté qui le ravissaient. Il était propre à la direction des âmes, à la dissection des belles confidences, à toutes les vertus épistolaires. Là, il était humain, généreux, presque chrétien, et digne enfin de la mort, un peu trop soutenue d'éloquence, qu'il a endurée.

Tacite est l'œil de l'arrière-pensée. Il s'enfonce dans ce qu'il peint, il plonge jusqu'à la perle noire. Il est plus friand de secrets que d'aspects. Son art est curieux de nos silences. Il s'enveloppe des puissances de la pudeur au moment qu'il en déroule les bandelettes. On a peur d'être pris dans ce fanal qui ne tourne qu'afin d'allumer des naufrages. Il n'y a que les honnêtes gens pour posséder ainsi l'intelligence du

vice et en goûter les sombres voluptés. Il fallait le plus ténébreux des enchanteurs, le plus souterrain des styles, pour nous faire toucher, dans l'horreur épanouie des Césars, les germes mêmes de la nôtre.

Saint Augustin raconte ses erreurs, Rousseau justifie les siennes, Beyle a les impudences des masques, Gide est plus près du modèle que du tableau et de la pose que de la grâce, mais la sincérité de Montaigne est d'une exactitude nonchalante. L'observation n'y est pas au piquet ni figée et morte comme le glacier d'Amiel ; ici, l'oiseau prend des libertés avec son arbre. Montaigne se retranche, mais il tranche. Il a des fenêtres qui donnent sur la guerre, sur Bordeaux, sur les rois, sur la peste, sur Paris, sur des villages, sur l'Europe, sur les sauvages de l'Amérique. Prudent, il ne bégaye pas; avisé, il n'est pas irrésolu. Il est assez original pour citer souvent parce que l'esprit naît dans une société d'esprits. S'il nous parle de lui, c'est qu'il nous connaît. On ne le range pas parmi les philosophes parce qu'il a refusé leurs cages, leur jargon, leur pédanterie, leurs querelles de fantômes. Aussi, quelle succulence de langage ! J'aime Montaigne comme il aimait La Boétie.

Si le feu de l'esprit et l'art de frapper les pensées n'étaient des sottises dans un politique, si le brillant de la verve n'était insupportable aux envieux, si l'ambition consistait dans la turbulence, Retz eût culbuté Mazarin. Quelle cascade que cette vie ! Mais le récit en est étincelant, entrecoupé de portraits et de maximes cueillis sur l'arbre. Quand l'âme n'a rien à sauver qu'elle-même, elle en est plus libre.

La Bruyère n'est pas un puits, mais quelqu'une de ces rives transparentes dont Dunoyer de Segonzac a gravé les roseaux. Les maximes promènent la finesse, le piquant et, jusque dans la colère de l'honnête homme, une grâce fière. Les portraits sont pensés et trop vraisemblables pour paraître vrais. Au lieu d'attraper la nature, ils l'imitent par amalgame. C'est la manière de Molière, mais détournée de la grosse lampe du théâtre vers le loisir d'un lecteur subtil qui ne se lasse point de voir un auteur trop réussir.

Vauvenargues nous estime et on l'estime ; il a plus de ton que de goût. Sa vérité n'a point de variété. Il nous honore

sans nous flatter. La modération, la modestie, la justesse, la douceur héroïque rendent témoignage à l'homme plutôt qu'à l'auteur. Il manque un bec à cet oiseau de paradis.

Des lieux communs, pour ardent et neuf qu'en soit le tour, retombent vite à la platitude et aux contradictions des proverbes. Le genre didactique est une dérision de la poésie. On rit de cette Muse qui tire la charrue.

Un précepte trop bien frappé est un chien qui a perdu son collier. On ne sait d'où il vient ni qui fut son maître.

Les faiseurs d'apophtegmes se rangent en deux camps, celui de Candide et celui de Martin. Moi, je veux bien expliquer ma chute, mais j'aimerais mieux changer de cheval.

ROGER JUDRIN

POÈMES

VENT

Cours, cours saisir un nez.
Cours, cours mordre une épaule,
cueillir un œil cerné.
Cours, il faut que tu frôles
un visage, un menton.
Cours, cours, vent du dimanche,
rassembler les moutons
comme des pages blanches.
Tu as pris mes bras nus,
mes jambes qui t'enlacent,
et tu les as perdus.
Garde au moins mes grimaces.

HORIZON

Je le saisis d'un doigt :
il brûle mes deux paumes.
Je le mets à l'étroit
dans mes yeux, ce fantôme :
il va me les crever,
c'est un tigre farouche.
Je lui parle en privé :
il m'arrache la bouche.
Je m'installe en sa peau :
il a mille pelages,

car à chaque propos
du poète ou du sage,
il se change en bison,
en chienne, en salamandre,
en colombe ! Horizon,
je renonce à comprendre.

PLUIE

S'il pleuvait des gondoles,
je serais gondolier.
S'il pleuvait des mains folles,
j'en ferais un collier.
S'il pleuvait des presqu'îles,
je leur conseillerais
d'élire domicile
dans mon livre secret.
S'il pleuvait des girafes,
je dirais : « Équateur,
va changer d'orthographe
pour leur offrir des fleurs ! »
S'il pleuvait, ciel verbal,
ma chanson serait fraîche,
et tout neuf mon cheval.
Je vis de larmes sèches.

ARBRE

Tu es plus souple que le zèbre.
Tu sautes mieux que l'équateur.
Sous ton écorce les vertèbres
font un concert d'oiseaux moqueurs.
J'avertirai tous les poètes :
il ne faut pas toucher aux fruits ;

c'est là que dorment les comètes,
et l'océan s'y reconstruit.
Tu es léger comme un tropique.
Tu es plus sage qu'un poisson.
Dans chaque feuille une réplique
est réservée pour ma chanson.
Dès qu'on t'adresse la parole,
autour de toi s'élève un mur.
Tu bats des branches, tu t'envoles :
c'est toi qui puniras l'azur.

NEIGE

La comète est blessée. Coton. Coton.
L'arbre est dans le coma. Coton. Bandage.
Le ciel se meurt. Pourquoi l'opère-t-on ?
L'épidémie se guérit par l'image.
Prévenez les parents, les vieux amis.
Bandage. La piqûre est-elle prête ?
Qu'ils entrent : l'ours, le pommier, la fourmi,
l'équateur, le vautour à quatre têtes.
L'océan chauve a quitté l'hôpital.
Il faudra l'amputer de plusieurs îles.
Coton. Le verbe lui sera fatal.
Convalescence. Il neige sur la ville.

ALAIN BOSQUET

GROSSE LOURDE ET Cie

Je la déteste. Elle reste là, stupide, assise au bord du lit. Elle regarde tourner les aiguilles du réveil. Elle n'écoute rien de ce que je lui dis. Elle me répond par des gémissements. J'ai beau l'exhorter, la gronder, l'insulter, la pousser, la tirer, la battre, elle reste là.

« Allons, lève-toi, prépare-toi, c'est l'heure ! »

Elle grogne quelque chose.

« Lève-toi donc ! Tu travailles aujourd'hui ! »

Elle ricane. J'évoque, pour la stimuler, le goût d'un café bien chaud, bien fort, bien sucré... Il me semble un instant que j'ai réussi... Mais, quand l'eau bout dans la bouilloire, je retrouve Grosse Lourde assise au bord du lit. Je lui crie :

« L'eau bout ! dépêche-toi. Le nescafé est sur la table, la tasse est toute prête et le sucre dedans. »

Je la secoue :

« L'eau bout, entends-tu ?

— Laisse bouillir. »

L'eau bout, l'eau s'évapore, la bouilloire sèche, l'anse de la bouilloire sent le caoutchouc grillé.

Tout de même, la Grosse Lourde a fini par se lever. Je la regarde avec rage se traîner vers la cuisine, prendre la bouilloire, la porter sous le robinet, la remettre sur le fourneau. Elle paraît si lasse qu'elle me fait pitié. Il faut essayer une autre tactique. Il faut la réconforter doucement :

« Allons, allons, ça ira mieux après le café, tu verras. Bois-le vite et va prendre ton bain. Il est tard. Allons, vite ! »

***

Heureusement que je suis énergique. J'ai eu toutes les peines du monde à la tirer de la baignoire. Elle ne voulait pas y entrer, mais, une fois dedans, elle ne voulait plus en sortir. Philo ne dormait plus, mais ne faisait rien pour

m'aider. Elle cherchait dans sa cervelle des phrases de Lin Yutang qui n'avaient aucun rapport avec la question. Enfin, j'ai réussi : Grosse Lourde est presque habillée. Presque. Elle n'a pas de bas. Ceux qu'elle portait hier ont plusieurs mailles filées.

« Tu cherches des bas, oui ou non ?

— Non. »

Elle se rassied au bord du lit.

Philo jette un regard en dessous, vers les magazines empilés sur le plancher. Doucement elle allonge le bras : *Science et Vie*, pas encore lu celui-là. Voyons. Un article sur les mystérieux objets célestes, un autre sur la preuve de la télépathie... Voilà qui est intéressant...

Philo, indifférente à tout, se plonge dans le magazine. Grosse Lourde l'approuve. Grosse Lourde l'écoute, Grosse Lourde me nargue et se cale sur les oreillers comme si elle devait rester là tout le jour.

Elle m'agace à un point incroyable. Il me vient des envies de la replonger dans la baignoire et de lui maintenir la tête sous l'eau jusqu'à ce qu'elle en crève. Mais la femme de ménage va venir. Quelle histoire pour elle que de trouver ce cadavre dans la baignoire ! Elle risque d'en faire une attaque. J'entends déjà ses cris dans l'escalier sonore, les voisins, les pompiers, le pulmoteur, la police... Non, merci. Rien à faire, ma vieille, tu vas au bureau comme les autres jours, que tu le veuilles ou non... Ha, ha ! mais on dirait que la pensée de la femme de ménage lui a rendu quelque vigueur : elle s'est précipitée vers la commode, elle fouille le tiroir, elle enfile des bas, elle prend son manteau, elle cherche sa montre...

« Tu as vu l'heure ? Trois quarts d'heure de retard ! Tu es fraîche maintenant ! Je te l'avais bien dit. Tu devrais être au bureau depuis trois quarts d'heure, te rends-tu compte ? Depuis trois quarts d'heure, ton collègue est assis là-bas, derrière sa machine, et regarde ta place avec inquiétude. Le chef va entrer, et tu n'y seras pas. Vite, appelle un taxi ! »

Je la pousse vers le téléphone — elle en profite pour retomber sur le lit.

« Ah non, tu ne vas pas recommencer ! Appelle un taxi ! Dépêche-toi donc ! Appelle un taxi ! Le chef est déjà là. Il a vu ta place vide et haussé le sourcil. Tu n'as aucune excuse. Appelle donc un taxi ! Tu veux garder ta place, non ? Tu veux avoir de quoi payer ton loyer, tes jupes, ton nescafé, tes médicaments, tes livres ? Tu veux gagner ta vie ?

— Non. »

Elle a répondu non.

« Non. Pas aujourd'hui. Trop fatiguée.

— Ma petite, tu n'as pas le choix. Sa vie, on la gagne tous les jours, ou jamais. Tu es payée pour aller au bureau tous les jours.

— M'en moque.

— Enfin, c'est toi tout de même qui as demandé ce poste ?

— Non, c'est toi.

— Un jour de conformisme, suggère Philo.

— Ou de grand froid », ajoute Grosse Lourde.

Elle est folle. Elle a déjà une heure vingt de retard. Le chef l'a déjà tant de fois menacée... Elle reste là comme une souche.

« Tu m'exaspères !... Tu vas tout de suite appeler un taxi... Écoute : voici la porte de l'ascenseur, la femme de ménage, elle va entrer, elle cherche sa clef... »

Ah ! cette fois, elle a sauté du lit, elle a bondi sur le téléphone, elle a descendu l'escalier quatre à quatre, je n'arrivais plus à la rattraper ! Je l'ai jetée dans le taxi. A présent, elle ira du moins jusqu'au bureau. Et pourtant si le taxi... Oui, supposons que le taxi... Ah ! quel débarras, quel repos !

« Tu vois, murmure Philo, si les hommes sont exacts au bureau le matin, c'est parce que leur femme les chasse. »

. . . . . .

Je l'ai ramenée en la traînant comme un boulet. Elle n'a même pas enlevé son manteau. Elle s'est assise au bord du lit. Déjà, il faut la secouer. Je vais d'abord essayer doucement, gentiment.

« Allons, ma fille, prépare-toi vite quelque chose à manger. Tu as rendez-vous ce soir au théâtre avec les Daniel, tu sais ?

— Oui.

— Alors, prépare-toi vite quelque chose. Tu n'as rien avalé depuis ce matin.

— Je suis trop lasse.

— Ah! mais tu m'agaces à la fin avec ta lassitude ! Toutes les femmes sont lasses. Elles sont toujours lasses. Et pourtant elles font ce qu'elles doivent faire. Elles vont travailler à l'heure réglementaire. Elles sont exactes aux rendez-vous.

— Où est le cyclopal ? Où ai-je mis le cyclopal ?

— Non ! tu ne prendras plus de cyclopal, je te l'ai déjà dit. Tu ne prendras plus aucune de ces drogues. Il y a de l'opium dedans, un poison pour l'intelligence et la mémoire... Tu ne prendras plus de cyclopal ! Heureusement, je suis énergique ! Je suis très énergique ! Allons, ma fille, dépêche-toi !

— Non. »

J'ai beau la houspiller, elle reste là comme un tas de chiffons.

Philo saisit négligemment sur l'étagère les poèmes de Valéry.

« Attends. Nous allons lui trouver quelque chose de mieux que le cyclopal, un beau vers à se murmurer dans la rue. Écoute :

« Et l'inerte matière et les brutes charmées... »

Et les brutes charmées ? Grosse Lourde ricane.

« Attends, voici quelque chose de mieux :

« Ces jours qui te semblent vides
Et perdus pour l'univers
Ont des racines avides
Qui travaillent les déserts...
Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr ! »

Allons bon, voilà maintenant que Grosse Lourde larmoie ! A cause du silence. C'est qu'il n'y a pas de silence à Genève.

« Eh! non, Grosse Lourde, il n'y a pas de silence, tu le sais bien. On ne va pas arrêter les tramways, les scooters, les motos, pour laisser vivre les gens. On ne peut même pas faire baisser la radio des voisins. Ni leur aspirateur. Mais

justement, ce soir, tu vas au théâtre, tu sors de l'immeuble... Dépêche-toi ! »

Si vous croyez qu'elle m'écoute ! Elle reste assise, l'œil abruti et le dos rond. Non, mais regardez-la donc, elle me révolte !

« Allons, allons, Grosse Lourde, tu aimes la pièce qu'on joue ce soir, tu aimes bien les Daniel. Tu sais qu'ils ont pris un billet pour toi. Qu'est-ce qui t'arrête ?

— Toutes ces rues qu'il faudra traverser. Tout ce vacarme. Ces Daniel avec leur sourire. Le théâtre, le foyer, les entractes... Non, je ne veux pas, je ne peux pas...

— As-tu vraiment promis que tu viendrais ? susurre Philo. Tu leur as dit : « D'accord ! » Ce n'est pas une promesse. »

Celle-là aussi m'exaspère. Toujours pointue et prétexte. Les Daniel non plus n'ont peut-être pas envie d'aller au théâtre. Ils iront quand même. Parce qu'ils l'ont dit.

« Lève-toi, Grosse Lourde, vite ! Prépare-toi !

— Pourquoi, en somme, irais-tu au théâtre? continue Philo.

— Parce que je l'ai dit. »

Heureusement que je suis énergique. Je ne sais pas comment j'ai fait. J'ai peut-être giflé Grosse Lourde. Mais elle est debout. Et Philo ne dit plus rien.

« Allons, vite. Il est trop tard maintenant pour que tu dînes. Prépare-toi. Mets une autre blouse, mets tes souliers à talons hauts. »

Je la regarde se préparer, changer de souliers, changer de blouse. Elle est d'une lenteur exaspérante. Voilà : elle vient encore d'arracher un bouton. Et vous allez voir, je sais ce qu'elle va faire : au lieu de le recoudre, elle va mettre une épingle double ! Ah! c'est joli, vraiment, c'est élégant, c'est féminin. Elle me ferait grincer des dents. Elle me donne envie de tout casser. Ça finira mal, ma fille, je t'avertis. Regardez-la donc maintenant qui se recoiffe. Elle est vraiment jolie, elle est vraiment gracieuse ! Tu sais à qui tu ressembles, bourrique ? A la vieille tante Cyprienne, la fadade, celle qui ne savait même pas mettre le couvert... Et l'adresse de ses mains. C'est quelque chose, l'adresse de ses mains, je vous assure !

Le peigne lui a échappé des mains. Où est-il tombé ? Nulle part. Disparu, escamoté.

« Ne le cherche plus, tu ne le trouveras pas. Prends donc l'autre dans ton sac. Dépêche-toi donc ! Il est l'heure. La représentation va commencer ! Les Daniel n'aiment pas arriver en retard. Dépêche-toi ! »

Regardez-la donc chercher dans son sac ! Il y a un tel fouillis là-dedans. Voilà : elle a retourné son sac et l'a vidé sur le lit. Elle fouille dans le tas avec ses grandes mains rouges... La boîte de cyclopal ! Naturellement. La boîte de cyclopal, elle l'a vue tout de suite. Elle l'a posée à part.

« Tu t'imagines que tu auras du cyclopal ce soir ? Non, ma vieille, c'est fini. Je t'ai prise en main. Tu n'en auras plus. Tu ne va pas pleurnicher, non ? Si tu savais comme j'ai envie de te balancer par la fenêtre, toi, ton fourbi et ta fatigue. Si seulement il n'y avait pas tout autour les stupides fenêtres des autres immeubles et les gens qui s'attroupe-raient !... Allons, voilà ton peigne enfin ! Vite, vite ! Je suis sûre que les Daniel attendent déjà. Remets vite les choses dans ton sac. Tu n'en peux plus, tu dis que tu n'en peux plus ? Tu ne veux plus te dépêcher, tu ne veux plus marcher, tu ne veux plus travailler, tu ne veux plus vivre ? Ah vrai-ment ? Eh bien ! attends un peu, ma vieille, tu vas voir comment je vais te mener, moi, tu vas voir ce que tu vas prendre ! Lève-toi ! Marche ! Tu vas voir comment je te mènerai ! Va te recoiffer !... Vite ! Arrange ces mèches qui dépassent ! Mets-toi vite encore un peu de crème. Encore ! Et de l'eau fraîche sur les yeux ! De l'eau fraîche, entends-tu ?... Et ton sac maintenant ? Et la boîte de cyclopal ? Où est le cyclopal ? Où as-tu mis le cyclopal ? Trouve-le tout de suite, trouve-le-moi tout de suite ! Ah enfin ! »

Elle l'aura quand même son cachet de cyclopal. Et c'est moi qui le lui donnerai. Et c'est moi qui lui servirai le verre d'eau... Imbéciles que nous sommes, imbéciles ! Mais je viens de voir son visage dans la glace, et nous n'avons que celui-là.

MICHELINE MAUREL

LE MOIS

AS I WAS WALKING ALL ALANE

As I was walking all alane,
I heard twa corbies making a mane;
The tane unto the tither did say:
"Where shall we gang and dine to-day?

"In behint yon auld fail dyke,
I wot there lies a new-slain Knight;
And naebody kens that he lies there
But his hawk, his hound, and lady fair.

"His hound is to the hunting gane,
His hawk to fetch the wild fowl hame,
His lady's ta'en anither mate,
So we may mak our dinner sweet.

"Ye'll sit on his white hause-bane,
And I'll pick out his bonnie blue een.
Wi' ae lock o' his gowden hair
We'll theek our nest when it grows bare.

"Mony a one for him maks mane,
But nane sall ken where he is gane!
O'er his white banes, when they are bare,
The wind sall blaw for evermair."

ANONYMOUS (xvth Cent.?)

LES DEUX CORBEAUX

Un jour, tout seul me promenant,
J'ouïs le râle lamentable
De deux corbeaux qu'alloit poignant
Le souci de se mettre à table.

L'un dit: « Derrière ce fossé
Un chevalier a rendu l'âme,
Et nul ne sait qu'il a passé
Que son chien, son faucon, sa dame.

Son chien à la chasse est parti,
Son faucon traque la volaille,
Sa dame a pris un autre ami;
C'est chance de fine gogaille.

A toi la cuisse, à moi les yeux,
Ses beaux yeux au bleu de lumière;
Des boucles d'or de ses cheveux
Nous pourrons ravauder notre aire.

Maints vont de lui se lamentant
Qui n'en auront plus de nouvelles;
Et sur ses blêmes ossements
Soufflera la bise éternelle.

(Traduit de l'anglais par YVES DENIS.*)*

***

L'EXPOSITION GERMAINE RICHIER

INTIMITÉ. — Jamais la sculpture ne nous avait livré le frémissement des larves ciliées qui se promènent sous les apparences calmes et lisses. C'est aussi bien la croissance des écorces et des feuilles vues de l'intérieur, comme le verrait l'hamadryade (et l'on songe un peu, étrangement, à Mantegna, si sculptural), que les plissures des futures ailes sous la pierre. D'où vient l'émotion que nous éprouvons devant ces sculptures fines où se superposent les dentelures, les nervures, les nerfs et les arêtes. D'un fond lointain où se hâte le souvenir des pierres retournées, soudain grouillantes, de la peau arrachée, livrant sa fragile activité avivée de rouges et de violets, des bois pourrissants qu'a surpris l'amadou, les barbes fragiles, le passage plus ou moins insensible d'une matière à une autre, d'un règne à l'autre, de la mort à la vie. Mais encore, pourquoi sommes-nous saisis devant ces sculptures si intimes de Germaine Richier, si différentes déjà de celles où s'était affirmée sa force déchaînée ? Si nettes et dures soient-elles, elles ont comme un balbutiement, ce trouble de la confidence qui s'insinue. On ne se méfie pas assez peut-être. On s'approche, on regarde longuement et l'on est pris, blessé par ce rapprochement si évident de ces formes évoquant d'autres formes. Ouvrir, écarter, séparer les valves d'un coquillage et voir ce qu'il y a dedans, voir ce qu'il y a dans un corps, voir à l'intérieur, voir ce qui était invisible, voilà plusieurs siècles que la progression s'accélère follement. Mais notre surprise, elle, est toujours neuve. Elle reste celle de l'enfant.

Cependant, un autre sentiment pareillement se fait jour, mêlé de désir et de curiosité, et, passant entre les statues, on se sent aimanté vers le pôle de cet érotisme, où la curiosité devient désir pour enfin trouver son équilibre dans l'intimité.

ÉDITH BOISSONNAS

***

BRINDILLES

Lundi on a enterré le vieux maçon. De ma fenêtre je vois sur son balcon, sous la treille, le matelas, l'édredon rouge du lit mortuaire que l'on aère tandis que la fille va au lavoir avec la corbeillée de draps. Un coup de vent a fait tomber dans la rue un bout d'étoffe, peut-être une cravate. La petite épicière ne peut s'empêcher de la ramasser et de la poser dans le couloir de la maison. Si tôt dehors elle a un geste comme pour chasser de sa figure caprine, de ses cheveux, les microbes, l'ombre funèbre pour une chose qui n'était peut-être que la cravate noire du gendre.

*

Dans une des rues les plus étroites, les plus sombres, la plus pauvre maison, si noire qu'on ne distingue pas la porte sous la toile de sac, la fenêtre, le « fenestroun ». Ils sont cinq là-dedans en comptant le porc qui habite une partie du rez-de-chaussée avec les lapins. La femme, tout édentée, fait des ménages, des lessives chez des bourgeois peu exigeants pour lui faire prendre la pauvreté en patience sans doute. La petite est chétive, ne mange que les gâteries pour lesquelles la mère se prive. Le fils n'est bon à rien ; son patron, pour s'en débarrasser, lui a fourni un certificat de complaisance qui ne fait que le desservir. Le mari travaille dans une mine de plomb argentifère. Il est communiste. Que voudriez-vous qu'il fût à moins d'être un saint ?

*

On avait voulu montrer la mer à cette vieille servante qui n'avait jamais connu que ses montagnes natales. Elle dit simplement : *C'est ça la mer ? Tirez-y l'eau, qu'est-ce qui reste ?*

*

Je pense au vieux qui vivait seul dans ce village de montagne. C'était l'hiver. Des rossignols de muraille voltigeaient sur le jardin potager. Dans la cuisine où le fourneau

était rouge nous avions mangé une tarte aux pommes. Par la porte entrouverte de la chambre on voyait le lit défait, un éboulis blanchâtre et, à côté, un mannequin noir de couturière.

*

Ici on ne vit que pour les morts, dit le voisin furieux que sa mère et sa tante refusent de vendre la maison à cause des parents qui sont au cimetière.

JEAN LEBRAU

***

LE PAON-DU-JOUR

L'aveugle double vue de la gloire parcourait les espaces de l'été et, au cimetière, greva d'épitaphes les défunts dont la fièvre baissait beaucoup.

A l'heure de l'effeuillement, l'encore ardent soleil inclina sa bannière sous qui les âges continuent de procéder.

Nous voilà quittes, le seigneur enseveli là-bas et, toutes portes closes, dînons de gaudes à la lueur des tronches.

Or, par la grande cheminée, à l'inverse des fumées montantes, quelle feuille noircie nous arrive, voltige sur nos têtes et

soudain campe sur ma main ses yeux d'idole émaillée? La queue de l'année fait humblement la roue, immortelle.

AVANT

***

AU JOUR LE JOUR (II)

Maïeutique : On parle d'accoucher les âmes : encore faudrait-il qu'elles fussent enceintes, et qu'il ne s'agît pas d'une grossesse nerveuse.

*

Dissiper les nébuleuses, et les remplacer par des astres ponctuels, telle est la tâche de la Philosophie. Ponctuels sont les astres, ces points mathématiques de la mécanique céleste. Ponctuels aussi les astres, toujours à l'heure dans leurs rendez-vous. L'exactitude est la politesse des soleils.

*

« Aimer les autres comme soi-même », cela me fait parfois rêver. Car, soi-même, on ne s'aime pas : on se flatte et l'on se craint ; bien pis, on se taquine de mille façons et l'on se fait mourir avant l'âge. On se met soi-même à la torture, pour obtenir de soi des aveux qu'on n'espère plus tirer des autres. A Dieu ne plaise que je n'aille vous aimer de cet amour-là !

*

Avec ses béquilles rejetées, la cathédrale gothique, c'est un infirme miraculé : le péché, puis la rédemption. L'église romane, au contraire, est faite de rondeurs roses et de cintres placides. Comprendre un édifice, c'est en saisir la musculature interne, c'est le considérer comme un *animal de synthèse.*

*

Merveilleux pays que l'Amérique, où n'importe qui peut être milliardaire. Terrible pays que l'Amérique, où le milliardaire peut être n'importe qui.

*

Le bonheur, ce n'est pas de posséder ce qu'on désire, mais de désirer encore ce qu'on possède. Il est la barque animale qu'on regarde vivre, le sommeil lourd des métaux, le grimoire

des albatros, ou bien la bonne odeur de l'obéissance. Il est toujours, par définition, ce qui n'a pas été souhaité, ce qui n'a pas été voulu : il est la dernière chance toujours accordée aux sœurs de Bon Vouloir.

*

Le costume est un corps glorieux.

*

La vérité est horrible comme une tête de méduse. Mais le philosophe met les méduses dans un aquarium, et, pour se rassurer, fait admirer sa collection.

*

« Canaille, disait le révolutionnaire en brandissant les entrailles de la Princesse Royale, tu faisais semblant d'être une déesse, et tu n'étais qu'une femme comme les autres. »

MICHEL PICLIN

***

AVANT OU APRÈS ?

Lorsque le roi Gasparin déclara la guerre au roi Géronimo, il fut saisi d'une grande appréhension et réunit son Conseil d'État.

« Messieurs, dit-il aux quarante-neuf conseillers, je vous ai convoqués parce que j'ai une question bien grave à vous soumettre. Je vous demande toute votre attention, et ensuite toute votre réflexion, car de ce que nous allons décider dépend, j'en suis sûr, la victoire. »

A cet exorde, prononcé simplement, mais d'une voix majestueuse, les conseillers frémirent. Leurs quarante-neuf cervelles leur présentèrent aussitôt ces trois pensées :

« Il va décréter la levée en masse ; il va faire voter un impôt nouveau ; il va proclamer l'état de siège. »

C'étaient des gens sans imagination. Dans le plus grand silence, le roi Gasparin poursuivit :

« Faut-il donner la croix de guerre aux soldats avant la bataille ou après ? »

« Gasparin est devenu fou, pensèrent les quarante-neuf conseillers. Il choisit bien son moment ! » Le doyen du Conseil, qui s'appelait le marquis de la Raclette, et qui avait l'habitude de parler pour ses collègues, se leva et dit :

« Sire, la croix de guerre a été instituée pour récompenser les actions d'éclat. Par conséquent on ne peut la donner qu'après la bataille, lorsque les soldats ont montré leur courage. Voilà qui, je le crains, résout définitivement le problème que Votre Majesté a daigné nous soumettre.

— Monsieur de la Raclette, dit le roi Gasparin, vous venez de me manquer de respect. En temps de guerre, cela pourrait aller chercher loin. Vous me prenez pour un imbécile et me le donnez à entendre. Or c'est vous qui êtes bête et insolent. Vous raisonnez comme un conseiller municipal et non comme un conseiller d'État. Ma question sur la croix de guerre n'est pas une niaiserie, et puisqu'il faut vous mettre les points sur les *i*, je vais m'expliquer.

« Je ne vous propose, rien de moins, messieurs, qu'une politique et une psychologie. En effet, que désirons-nous ? La victoire. Nous possédons tout le matériel et les hommes nécessaires. Mais nous savons bien que ce n'est pas la force qui gagne les guerres. C'est l'esprit. Autrement dit : le courage. Donc nos soldats doivent être braves. Gouverner, selon l'axiome bien connu, étant prévoir, je ne laisse rien au hasard. Dans l'affaire du courage, je ne suis pas assez léger que de m'en remettre aux initiatives individuelles. Qui m'assurera qu'au premier engagement nos belles troupes ne fuiront pas comme des lapins ? Or je veux qu'elles tiennent, messieurs. Je veux que mes armées soient les plus braves de l'univers.

— Sire, dit M. de la Raclette, les grandes et belles traditions de notre grand peuple, son amour pour Votre Majesté, son patriotisme légendaire nous assurent de son intrépidité.

— Balivernes, dit le roi. On n'est sûr que de ce qu'on prépare sérieusement. Gouverner, je le répète, c'est prévoir. Ce n'est pas de récompenser. Au contraire, ce serait plutôt être ingrat. En donnant la croix de guerre avant la bataille, je prévois que mes soldats seront braves. Donc ils le seront. Un homme qui a la croix n'ose pas faire certaines choses. Par

exemple, il n'ose pas fuir. La croix, qui est une marque de confiance de ses compatriotes, le hausse au-dessus de lui-même, fait de lui *quelqu'un de mieux* qu'il n'était. Voilà qui, en passant, légitime ces hochets que les personnes futiles affectent de dédaigner.

« Mon intention, messieurs, n'est d'ailleurs pas de donner la croix à tout le monde, mais seulement à ceux qui la demanderont sur une formule spéciale en triple exemplaire. Car qui la demandera, messieurs ? Qui se précipitera ? Les lâches, bien sûr, les couards, les poltrons. Une fois décorés, ils seront bien attrapés. Cette croix-là va me les tenir mieux que les plus féroces conseils de guerre. Tout lâches qu'ils sont, ils auront à cœur de ne pas le paraître. Je n'en veux pas plus. Sans compter qu'un homme qui a eu la croix injustement se croit obligé, ensuite, de la mériter. Bref, messieurs, j'agis en monarque prudent et généreux : je fais confiance à la nature humaine. C'est une confiance toujours bien placée, à condition que l'on soit un peu habile.

— Pardonnez-moi, Sire, dit M. de la Raclette, mais il me semble que si Votre Majesté décore tous les lâches, les braves authentiques, eux, en éprouveront une grande amertume et un grand dégoût.

— Et après ? dit le roi. Cela ne les empêchera pas de rester braves et de bien se battre. Ils ne s'en battront même que plus rageusement, pour le repos de leur conscience sourcilleuse, et pour pouvoir, après la guerre, se poser en martyrs. Cela fera des mécontents, mais cela m'est égal. Nous les mettrons en prison pour mécontentement. D'ailleurs je me suis toujours méfié des gens de cœur. Ce sont les lâches qui font les meilleurs citoyens. »

« Hou ! le despote ! » pensèrent les quarante-neuf conseillers, vivement choqués par ce cynisme.

Ils votèrent unanimement contre le projet du roi. Celui-ci, qui était constitutionnel, s'inclina. On perdit la guerre. En partant pour l'exil, Gasparin s'écria :

« Ce n'est pas un sort si enviable, après tout, d'être le roi borgne d'un royaume d'aveugles. »

JEAN DUTOURD

TEXTES

LES IMPRESSIONNISTES ET ÉDOUARD MANET

Sans préambule aucun, sans même un mot d'explication au lecteur qui peut ignorer la signification du titre qui précède cet article, je vais entrer d'emblée dans son sujet, me réservant le droit ou bien de tirer mes conclusions, nouvelles du point de vue de l'art, au fur et à mesure que les faits que je raconte se présentent, ou bien de les laisser sourdre telles quelles.

Brièvement donc, jetons un coup d'œil en arrière sur l'histoire de l'art. Il est rare que nos expositions annuelles foisonnent de nouveautés, et, il y a quelque temps, de telles années d'abondance étaient encore plus rares ; pourtant, vers 1860, une lumière subite et durable a éclaté quand Courbet commença d'exposer ses œuvres. Celles-ci alors coïncidaient dans une certaine mesure avec ce mouvement apparu en littérature auquel on avait donné le nom de Réalisme ; c'est-à-dire qu'il cherchait à impressionner l'esprit par la vive peinture des choses telles qu'elles paraissaient être, en excluant vigoureusement toute ingérence de l'imagination. Ce fut un grand mouvement, égal en intensité à celui de l'école romantique, qui expirait alors sous les mains des paysagistes, ou à celui, ultérieur, d'où provenaient les auda-

cieux effets décoratifs d'Henri Regnault ; et il en mit beaucoup sur un chemin nouveau et moderne. Mais, sur ces entrefaites, commençaient à apparaître, quelquefois sur les murs du Salon, mais beaucoup plus souvent et sûrement sur ceux du Salon des Refusés, de curieux et de singuliers tableaux, risibles pour le grand nombre, il est vrai, par leurs défauts mêmes, mais néanmoins très inquiétants pour le vrai critique réfléchi, qui ne pouvait pas s'empêcher de se demander quel était cet homme et quelle étrange doctrine il annonçait. Car il était évident que le prédicateur voulait dire quelque chose ; il était persévérant dans sa répétition, unique dans sa persévérance, et ses œuvres étaient signées du nom, alors nouveau et inconnu, d'Édouard Manet. Il y avait aussi à ce moment, hélas ! faut-il l'écrire au passé, un amateur éclairé, qui aimait tous les arts et vivait pour l'un d'entre eux. Ces étranges tableaux gagnèrent tout de suite sa sympathie ; une instinctive et poétique prévoyance les lui fit aimer; et cela avant que leur rapide succession et une mise en lumière suffisante des principes qu'ils enseignaient eussent révélé leur signification au petit nombre pensant du grand public. Mais cet amateur éclairé mourut trop tôt pour le voir, et avant que son peintre préféré se fût fait une renommée.

Cet amateur fut notre dernier grand poète, Charles Baudelaire.

Se mit à l'apprécier à son tour le romancier alors d'avenir, Émile Zola. Avec cette prescience du futur qui distingue ses propres œuvres, il reconnut la lumière apparue, bien qu'il fût encore trop jeune pour définir alors ce qu'on appelle aujourd'hui le Naturalisme, pour suivre la quête, non seulement de cette réalité qui s'impose sous sa forme abstraite à tous, mais aussi de ce sentiment absolu et important qu'impose la Nature elle-même à ceux qui ont abandonné volontairement le conventionnel.

En 1867 une exposition particulière des œuvres de Manet et de quelques-uns de ceux qui le suivaient donna à l'école de peinture nouvelle, alors sans nom, qui s'affirmait ainsi, l'allure d'un parti, et la guerre des partis devint acharnée. La lutte contre cet intrus résolu fut prêchée comme une croisade à la tribune de chaque école. Pendant plusieurs années, un front ferme et implacable s'opposa à son avance ; jusqu'à ce qu'enfin, vaincu par sa bonne foi et sa persévérance, le jury reconnût le nom de Manet, l'accueillît et revînt suffisamment de ses peurs ridicules pour raisonner et trouver qu'il fallait, soit déclarer qu'il s'était fait lui-même souverain pontife, ayant reçu de sa propre foi charge d'âmes, soit le condamner comme hérétique et dangereux pour le public.

Ce dernier parti étant de nos jours définitivement adopté, l'exposition publique des œuvres de Manet a lieu depuis peu dans son propre atelier. Cependant malgré tout cela, et en dépit des salons concurrents, le public courut avec empressement et vive curiosité au boulevard des Italiens et à la galerie de Durand-Ruel en 1874 et 1876 pour voir les œuvres de ceux qu'on dénommait alors les Intransigeants, maintenant les Impressionnistes. Et qu'a-t-il trouvé ? Une collection de tableaux d'aspect étrange, donnant d'abord l'impression ordinaire du motif qui les créa, mais, en plus de cela, une qualité particulière en dehors du simple réalisme. Et ici se produit une de ces crises inattendues qui paraissent en art. Étudions-la dans son état actuel et ses perspectives futures et faisons un effort pour développer son idée.

Manet, quand il met de côté les soucis de l'art pour causer avec un ami entre deux lumières dans son atelier, s'exprime avec éclat. C'est alors qu'il lui dit ce qu'il entend par la Peinture ; quels nouveaux destins l'avenir lui réserve ; ce qu'elle est, et comment c'est par un instinct irrésistible qu'il peint, et qu'il peint ainsi. Chaque fois qu'il commence un tableau, dit-il, il s'y plonge la

tête la première et ressent l'impression d'un homme qui sait que son moyen le plus sûr d'apprendre à nager sans risque est, pour dangereux qu'il puisse sembler, de se jeter à l'eau. Un de ses aphorismes habituels, donc, c'est qu'il ne faut pas peindre un paysage et une figure par le même procédé, avec le même savoir, ni de la même façon ; ni même, qui plus est, deux paysages ou deux figures. Chaque œuvre doit être une nouvelle création de l'esprit. La main, il est vrai, gardera quelques uns des secrets techniques qu'elle a acquis, mais l'œil doit oublier tout ce qu'il a vu d'autre et tirer une leçon nouvelle de ce qui se présente à lui. Il doit laisser de côté ses souvenirs, voir seulement ce qu'il regarde, et cela comme pour la première fois ; et la main doit devenir une abstraction impersonnelle, guidée par la seule volonté, oublieuse de toute habileté antérieure. Quant à l'artiste lui-même, son sentiment personnel, son goût particulier sont pendant ce temps absorbés, ignorés, ou mis en réserve pour le plaisir de sa vie personnelle. Un tel résultat ne peut pas être obtenu tout d'un coup. Pour l'atteindre, le maître doit passer par de nombreuses phases avant d'acquérir cet isolement de soi et d'apprendre cette nouvelle évolution de l'art ; et moi, qui me suis beaucoup occupé à l'étudier, ne peux compter que deux personnes qui l'ont atteint.

Fatigué par la minutie technique de l'atelier où il étudiait sous Couture, Manet, quand il s'est rendu compte de l'inanité de tout ce qu'on lui apprenait, s'est décidé ou bien à ne pas peindre du tout, ou bien à tirer sa peinture entièrement de lui-même. Pourtant, dans son isolement voulu, deux maîtres — des maîtres du passé — vinrent se mettre à son côté dans sa révolte. Vélasquez et les peintres de l'école flamande l'ont particulièrement impressionné, et la merveilleuse atmosphère qui entoure les compositions du grand Espagnol et les tonalités brillantes qui rayonnent des toiles de ses pairs nordiques

ont conquis l'admiration de l'étudiant, lui découvrant ainsi deux aspects de l'art dont il a depuis acquis la maîtrise, et qu'il peut mêler comme il veut. Ce sont précisément ces deux aspects qui révèlent la vérité, et donnent aux tableaux fondés sur eux une réalité vivante au lieu d'en faire l'édifice sans base de rêves abstraits et obscurs. Telles ont été les tentatives de Manet, et curieusement, ce fut vers l'étranger et le passé qu'il se tourna, cherchant d'amicaux conseils pour remédier aux maux de son pays et de son époque. Pourtant la vérité m'ordonne de dire que Manet n'en avait aucun besoin pressant ; copiste incomparable, il aurait pu trouver son gibier à la portée de la main, eût-il choisi là sa chasse ; mais il cherchait quelque chose en plus, et on ne trouve pas des choses nouvelles tout de suite ; la nouveauté, en effet, consiste fréquemment — et c'est le cas surtout de ces jours critiques — en une coordination d'éléments épars.

Les tableaux où se trouve ce retour aux traditions des vieux maîtres du Nord et du Sud constituent la première « manière » de Manet. Or, les anciens critiques d'art exprimaient, par le mot « manière », la floraison prodigue du génie pendant une de ses saisons intellectuelles plutôt que la partie engendrée, trouvée, ou recherchée par le peintre lui-même. Pourtant ce par quoi le peintre déclare le plus ses propres vues, c'est le choix de ses sujets. La littérature s'écarte souvent de son chemin actuel pour chercher les aspirations d'une époque passée et pour les moderniser selon ses propres buts, et en peinture Manet suivait une voie pareillement divergente, cherchant la vérité, et l'aimant une fois trouvée, parce qu'étant vraie elle était si étrange, surtout par comparaison avec ses anciens rêves usés. Accueilli dès son début, comme nous avons dit, par Baudelaire, Manet est tombé sous l'influence du moment, et, pour illustrer ce qu'il faisait à cette époque, prenons une de ses premières

œuvres, *Olympia* ; cette courtisane pâle et épuisée, montrant au public pour la première fois le nu à l'encontre des traditions et des conventions. Le bouquet toujours enveloppé dans son papier, le sombre chat (suggéré apparemment par un des poèmes en prose de l'auteur des *Fleurs du Mal*) et tous les accessoires environnants étaient véridiques, mais non pas immoraux, bien qu'ils fussent indiscutablement d'une tendance perverse du point de vue intellectuel. Une œuvre moderne a rarement été plus applaudie par quelques-uns, plus profondément condamnée par la majorité que celle de cet innovateur.

Si notre humble avis peut avoir une influence dans cette histoire impartiale de l'œuvre du chef de la nouvelle école de peinture, je dirais que sa période de transition n'est nullement à regretter. On en trouve le parallèle en littérature quand nos sympathies sont éveillées subitement par quelque imagerie nouvelle qui se présente à nous ; et c'est cela qui me plaît dans l'œuvre de Manet. Elle nous a tous surpris, comme une chose longtemps cachée, mais soudain révélée. Séduisants et repoussants en même temps, excentriques et neufs, des types tels que ceux qu'il nous a donnés manquaient dans la vie autour de nous. Pour étranges qu'ils fussent, ils n'avaient rien de vague, de général, de conventionnel, ni de banal. Souvent ils attiraient l'attention par quelque chose de singulier dans la physionomie du sujet, l'artiste dissimulant à demi ou sacrifiant à ces nouvelles lois d'espace et de lumière qu'il s'était mis à enseigner certains menus détails dont les autres se seraient emparés.

Un jour, s'il continue à peindre assez longtemps et à éduquer l'œil du public — encore voilé par convention — si ce public consent alors à voir les vraies beautés du peuple, sain et solide comme il l'est, les grâces qui existent dans la bourgeoisie seront alors reconnues et prises comme dignes modèles en art, et surviendra le

temps de la paix. Jusqu'ici le temps n'est qu'à la lutte — une lutte pour rendre ces vérités de la nature qui pour elle sont éternelles, mais qui pour la multitude sont encore toutes nouvelles.

Les personnes superficielles reprochent à Manet qu'ayant peint jadis le laid, maintenant il peint le vulgaire ; mais ce reproche tombe à terre, inoffensif, dès qu'on reconnaît le fait qu'il peint la vérité, et qu'on se rappelle les difficultés qu'il rencontrait en la cherchant et comment il les a surmontées. *Un Déjeuner sur l'herbe*, *L'Exécution de Maximilien*, *Un Coin de table*, *Des Gens du monde à la fenêtre*, *Le Bon Bock*, *Un Coin de bal de l'Opéra*, *Le Chemin de fer* et les deux *Canotiers* — voilà les tableaux qui ont marqué, un par un, chaque barreau de l'échelle escaladée par cet innovateur audacieux, et qui l'ont mené au point atteint dans son œuvre, vraiment merveilleuse, refusée cette année par le Salon, mais exposée toute seule au public, intitulée *Le Linge* — œuvre qui fait date dans une vie, peut-être, mais certainement dans l'histoire de l'art.

Toute la série que nous venons d'énumérer, à quelques exceptions près, démontre très exactement le but du peintre ; et ce but ne fut de faire ni escapade ni sensation passagères, mais, en s'efforçant assidûment d'imposer à son travail une loi, naturelle et générale, de rechercher un type plutôt qu'une personnalité et de l'inonder de lumière et d'air ; et quel air ! un air qui domine despotiquement toute autre chose. Et, avant de tenter une analyse de ce tableau célèbre, je voudrais faire quelques remarques sur ce truisme de demain, ce paradoxe d'aujourd'hui, qu'on appelle dans le jargon des ateliers « la théorie du plein air », ou du moins sur ce qu'elle devient par le témoignage péremptoire des derniers efforts de Manet. Mais voici d'abord une objection à surmonter. Pourquoi faut-il représenter le plein air des jardins, de la plage ou de la rue, quand on doit avouer que la

majeure partie de l'existence moderne se passe dans les intérieurs ? Il y a beaucoup de réponses ; parmi celles-ci, la première à mon avis c'est que, dans l'atmosphère d'un intérieur, vide ou meublé, les lumières réfléchies sont mêlées et brisées et trop souvent décolorent les chairs. Par exemple je vous rappellerai un tableau dans le Salon de 1873 que notre peintre appelait justement une *Rêverie*. Là, une jeune femme, étendue sur un divan, exhale toute la lassitude de l'été ; les jalousies de sa chambre sont mi-closes, le visage rêveur est voilé d'ombre, mais un vague jour amorti baigne son corps et sa robe de mousseline. Cette œuvre est tout à fait exceptionnelle et plaisante.

La femme est par notre civilisation consacrée à la nuit, à moins qu'elle ne s'en échappe parfois pour ces après-midi de plein air au bord de la mer ou dans une charmille qu'affectionnent les contemporains. Pourtant je crois que l'artiste aurait tort de la représenter parmi les gloires artificielles de la chandelle ou du gaz, puisque alors le seul objet d'art serait la femme elle-même, mise en valeur par l'atmosphère immédiate, théâtrale, animée et même belle, mais complètement inartistique. Ceux qui sont très accoutumés, soit par l'habitude de leur métier, soit purement par goût, à fixer sur un canevas mental le beau souvenir de la femme, même quand elle est vue ainsi parmi l'éclat de nuit dans le monde ou au théâtre, ont dû remarquer que quelque procédé mystérieux dépouille le noble fantôme du prestige artificiel jeté par le candélabre ou par la rampe avant qu'elle soit admise fraîche et simple au nombre des hantises quotidiennes de l'imagination. (Pourtant je dois avouer que peu de ceux que j'ai consultés sur ce point obscur et délicat sont de mon avis.) Le teint, la beauté spéciale qui jaillit de la source même de la vie, change avec les lumières artificielles, et c'est probablement à cause du désir de préserver cette grâce dans toute son intégrité que la peinture

— qui s'occupe de cette carnation plus que d'aucun autre attrait humain — insiste sur l'opération mentale à laquelle je viens de faire allusion et demande le plein jour — c'est-à-dire l'espace avec la transparence du seul air.

Aux époques extrêmement civilisées, se produit forcément la nécessité suivante, le développement de l'art et de la pensée ayant presque atteint leurs extrêmes limites — l'art et la pensée sont obligés de revenir sur leurs pas et de retourner à leur source idéale, qui ne coïncide jamais avec leurs commencements réels. Le Préraphaélitisme anglais, si je ne me trompe pas, est retourné à la simplicité primitive du temps médiéval. La visée (non proclamée par l'autorité des dogmes, mais non moins claire) de Manet et de ceux qui le suivent, c'est que la peinture se retrempe dans sa cause et son rapport avec la nature. Mais que peut être, sinon de décorer les plafonds des salons et des palais d'une foule de types idéalisés en raccourci magnifique, que peut être le but d'un peintre devant la nature quotidienne ? L'imiter ? Alors ses meilleurs efforts ne peuvent jamais égaler l'original avec les avantages inestimables de la vie et de l'espace. « Ah non ! ce beau visage, ce vert paysage vieilliront et dépériront, mais je les aurai pour toujours, vrais comme la nature, beaux comme le souvenir, et impérissablement à moi ; ou pour mieux satisfaire à mon instinct d'artiste créateur, ce que je préserve par la puissance de l'Impressionnisme n'est pas la partie matérielle qui existe déjà, supérieure à toute représentation, mais la joie d'avoir recréé la nature touche par touche. Je laisse la massive et palpable solidité à son plus apte interprète, la sculpture. Je me contente de refléter sur le miroir clair et durable de la peinture ce qui vit perpétuellement, mais qui meurt à chaque instant, qui n'existe que par la volonté de l'Idée, mais constitue dans mon domaine le seul mérite authentique et certain de la

nature, l'Aspect. C'est grâce à lui que, jeté brusquement à la fin d'une époque de rêves devant la réalité, j'ai pris à celle-ci seulement ce qui est propre à mon art, une perception originale et exacte qui distingue pour elle-même les choses aperçues avec le ferme regard d'une vision rendue à sa plus simple perfection.

STÉPHANE MALLARMÉ

Traduit de l'anglais [1], *par* MARILYN BARTHELME

1. N. D. L. R. Nous ne possédons pas le texte original de Mallarmé, mais seulement la version anglaise, que Marilyn Barthelme a retraduite en français.

Imp. CRÉTÉ Paris, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 7038 - Dépôt légal : 3e trim. 1959.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

LA DÉFAITE DE REICHENFELS

Le tableau, dans son cadre de bois verni, représente une scène de cabaret. C'est une gravure en noir et blanc datant de l'autre siècle, ou une bonne reproduction. Un grand nombre de personnages emplit toute la scène : une foule de consommateurs, assis ou debout, et, tout à fait sur la gauche, le patron, légèrement surélevé derrière son comptoir.

Le patron est un gros homme chauve, en tablier. Il est penché en avant, s'appuyant des deux mains au bord du comptoir, surplombant les quelques verres à demi pleins qui garnissent celui-ci, ses épaules massives courbées vers un petit groupe de bourgeois, en vestes longues ou redingotes, qui semblent au milieu d'une discussion animée ; debout dans des attitudes diverses, ils sont, pour la plupart, en train d'effectuer avec les bras des gestes de grande envergure, affectant même parfois le corps entier, et sans doute très expressifs.

Sur la droite, c'est-à-dire au centre du tableau, plusieurs groupes de buveurs sont assis autour de tables irrégulièrement disposées, entassées plutôt, dans un espace insuffisant pour contenir à l'aise tant de monde. Ceux-là aussi font des gestes démesurés et des contor-

sions violentes du visage, mais leurs mouvements comme leurs mimiques sont figés par le dessin, interrompus, arrêtés net en plein développement, ce qui en rend la signification également très incertaine ; d'autant plus que les paroles qui jaillissent de toutes parts ont été comme absorbées par une épaisse paroi de verre. Certains des personnages, emportés par la passion, sont à moitié dressés sur leurs chaises, ou leurs bancs, et tendent un bras par-dessus les têtes vers un interlocuteur plus éloigné. Partout des mains se lèvent, des bouches s'ouvrent, des bustes et des cous se tordent, des poings se serrent, appliqués sur une table ou brandis dans le vide.

A l'extrême droite, une masse d'hommes, vêtus presque tous en ouvriers comme ceux qui sont assis aux tables, tournent le dos à ces derniers, se pressant les uns contre les autres pour apercevoir quelque affiche ou image placardée contre le mur. Un peu en avant, entre ces dos tournés et la première rangée de buveurs tournée dans l'autre sens, un gamin est assis à même le sol au milieu des jambes aux pantalons déformés, parmi les gros souliers qui piétinent et tentent de progresser vers sa gauche ; de l'autre côté, il est en partie protégé par le banc. L'enfant est représenté de face. Il a les deux jambes repliées sous lui ; il ferme ses deux bras autour d'une grosse boîte, quelque chose comme une boîte à chaussures. Personne ne s'occupe de lui. Peut-être a-t-il été renversé dans une bousculade. Il y a en outre, non loin de là, au premier plan, une chaise renversée qui gît sur le sol.

A l'écart, comme séparés de la foule qui les entoure par une zone inoccupée — étroite certes, mais suffisante néanmoins pour que leur isolement soit sensible, suffisante en tout cas pour les signaler au regard bien qu'ils se situent à l'arrière-plan — trois soldats, assis à une table plus petite, l'avant-dernière vers le fond sur le

côté droit, tranchent par leur immobilité et leur raideur avec les civils qui emplissent la salle. Les soldats ont la tête droite, les mains posées sur une sorte de toile cirée à carreaux ; ils n'ont pas de verres devant eux. Eux seuls enfin ont la tête couverte, par un bonnet de police à courtes pointes. Tout à fait au fond, les dernières tablées se mélangent plus ou moins à des gens debout, en un fouillis assez tumultueux dont le dessin est d'ailleurs plus flou. Au-dessous de l'estampe, dans la marge blanche, une légende est calligraphiée en écriture anglaise : « La défaite de Reichenfels ».

A mieux observer, l'isolement des trois soldats apparaît comme produit moins par l'espace minime qui se trouve entre eux et la foule que par la direction des regards alentour. Les silhouettes du fond ont toutes l'air de passer — d'essayer plutôt, car le passage est malaisé — pour se rendre sur la gauche du tableau, où se situe peut-être une porte (mais cette issue hypothétique ne peut se voir sur le dessin, à cause d'une série de portemanteaux surchargés de chapeaux et de vêtements) ; les têtes regardent devant elles (c'est-à-dire vers les portemanteaux), sauf une çà et là qui se retourne pour parler à quelqu'un demeuré en arrière. La foule massée sur la droite regarde exclusivement vers le mur de droite. Les buveurs attablés sont tournés de façon naturelle, dans chaque cercle, vers le centre de la compagnie, ou bien vers un voisin, immédiat ou non. Quant aux bourgeois devant le comptoir, ils ne s'intéressent eux aussi qu'à leur propre conversation, vers laquelle le patron se penche sans s'inquiéter du reste de la clientèle. Entre les différents groupes circulent de nombreux individus non encore fixés, mais c'est dans l'intention évidente d'adopter bientôt l'une des attitudes entre lesquelles ils ont le choix : aller regarder les affiches, s'asseoir à l'une des tables, ou bien se rendre derrière les portemanteaux ; il suffit de les considérer un instant

pour s'apercevoir qu'ils ont déjà tous décidé de leur occupation prochaine ; pas plus qu'à l'intérieur des groupes, on ne lit ici sur aucune figure, dans aucun mouvement, l'hésitation, la perplexité, le débat intérieur ou le repliement sur soi. Les trois soldats, au contraire, paraissent abandonnés. Ils ne conversent pas entre eux ; ils ne s'intéressent à rien de précis : ni affiche, ni verre, ni voisinage. Ils n'ont rien à faire. Personne ne les regarde, et eux n'ont rien à regarder non plus. L'orientation de leurs visages — l'un de face, l'autre de profil, le dernier de trois quarts arrière — n'indique aucun sujet commun d'attention. Le premier, le seul dont les traits soient entièrement visibles, montre d'ailleurs des yeux fixes, vides, sans expression aucune.

Le contraste entre les trois soldats et la foule est encore accentué par une netteté de lignes, une précision, une minutie, beaucoup plus marquées que pour les personnages placés sur le même plan. L'artiste les a représentés avec autant de soin dans le détail et presque autant de force dans le tracé que s'ils avaient été assis sur le devant de la scène. Mais la composition est si touffue que cela ne se remarque pas au premier abord. Le visage qui se présente de face, en particulier, a été fignolé d'une façon qui semble sans rapport avec le peu de sentiment dont il était chargé. Aucune pensée ne s'y devine. C'est seulement un visage fatigué, plutôt maigre, encore amaigri par une barbe qui n'a pas été rasée depuis plusieurs jours. Cette maigreur, ces ombres qui accusent les traits, sans pour cela mettre en relief la moindre particularité notable, font cependant ressortir l'éclat des yeux largement ouverts.

La capote militaire est boutonnée jusqu'au col, où se trouve inscrit le numéro matricule, de chaque côté, sur un losange d'étoffe rapporté. Le calot est posé droit sur le crâne, dont il cache entièrement les cheveux, coupés très ras comme on peut en juger d'après les

tempes. L'homme est assis, raide, les mains posées à plat sur la table que recouvre une toile cirée à carreaux blancs et rouges.

Il a fini son verre depuis longtemps. Il n'a pas l'air de songer à s'en aller. Pourtant, autour de lui, le café s'est vidé de ses derniers clients. La lumière a baissé, le patron ayant éteint la plus grande partie des lampes avant de quitter lui-même la salle.

Le soldat, les yeux grands ouverts, continue de fixer la pénombre devant soi, à quelques mètres devant soi, là où se dresse l'enfant, immobile et rigide lui aussi, debout, les bras le long du corps. Mais c'est comme si le soldat ne voyait pas l'enfant — ni l'enfant ni rien d'autre. Il a l'air de s'être endormi de fatigue, assis contre la table, les yeux grands ouverts.

C'est l'enfant qui prononce les premières paroles. Il dit : « Tu dors ? » Il a parlé très bas, comme s'il craignait de réveiller le dormeur. Celui-ci n'a pas bronché. Au bout de quelques secondes, l'enfant répète, à peine un peu plus haut :

« Tu dors ? » Et il ajoute, de la même voix neutre, légèrement chantante : « Tu peux pas dormir là, tu sais. »

Le soldat n'a pas bronché. L'enfant pourrait croire qu'il est seul dans la salle, qu'il joue seulement à faire la conversation avec quelqu'un qui n'existe pas, ou bien avec une poupée, un mannequin qui ne saurait répondre. Dans ces conditions, il était en effet inutile de parler plus fort ; la voix était bien celle d'un enfant qui se raconte à lui-même une histoire.

Mais la voix s'est tue, comme incapable de lutter plus avant contre le silence ; et celui-ci s'installe de nouveau. L'enfant s'est peut-être endormi à son tour.

« Non... Oui... Je sais », dit le soldat.

Ils n'ont bougé ni l'un ni l'autre. L'enfant est toujours debout dans la pénombre, les bras le long du corps. Il n'a même pas vu remuer les lèvres de l'homme, assis

à la table sous l'unique ampoule restée allumée dans la salle ; la tête n'a pas eu le moindre hochement, les yeux n'ont même pas cillé ; et la bouche est toujours close.

« Ton père... » commence le soldat. Puis il s'arrête. Mais cette fois les lèvres ont légèrement remué.

« C'est pas mon père », dit l'enfant.

Et il tourne la tête vers le rectangle noir de la porte vitrée.

Dehors il neige. Les petits flocons serrés ont recommencé à tomber sur la chaussée déjà blanche. Le vent, qui s'est levé, les chasse horizontalement, et l'on doit marcher en courbant la tête, en courbant la tête un peu plus, en appliquant davantage sur le front la main qui protège les yeux, laissant tout juste apercevoir quelques centimètres carrés de neige crissante, peu épaisse, durcie déjà par les piétinements. Arrivé à un croisement, le soldat hésite, cherche du regard les plaques qui devraient indiquer le nom de cette voie transversale. Mais c'est en vain : les plaques d'émail bleu sont absentes, ou placées trop haut, et la nuit est trop noire ; et les petits flocons serrés ont vite fait d'aveugler celui qui s'obstine à lever les yeux. Du reste un nom de rue ne lui fournirait guère de renseignement utilisable, dans cette ville qu'il ne connaît pas.

Il hésite encore un moment, regarde à nouveau devant lui, puis, derrière lui, le chemin qu'il vient de parcourir, jalonné par l'alignement des lampadaires électriques, dont les lumières de plus en plus rapprochées, de moins en moins brillantes, disparaissent vite dans la nuit brouillée. Puis il s'engage, sur sa droite, dans la rue perpendiculaire, déserte aussi, bordée de maisons identiques, où se succèdent, assez éloignés les uns des autres mais à intervalles réguliers, les mêmes lampadaires dont la clarté maigre illumine au passage la chute oblique des flocons.

Les points blancs, serrés et rapides, tout à coup

changent de sens ; traçant des traits verticaux pendant quelques instants, ils reprennent aussitôt une direction voisine de l'horizontale. Puis ils s'immobilisent soudain et se mettent, dans une brusque saute de vent, à se précipiter en sens inverse, suivant une oblique d'aussi faible pente mais dirigée du côté opposé, qu'ils abandonnent sans plus de transition au bout de deux ou trois secondes, pour retrouver leur orientation primitive, traçant de nouveau des traits parallèles presque horizontaux, qui traversent de gauche à droite la zone éclairée, vers les fenêtres sans lumière.

Dans l'embrasure des fenêtres, la neige s'est accumulée en une couche inégale, très mince sur le bord de l'appui, plus épaisse vers le fond, formant du côté droit une masse déjà importante qui comble l'encoignure et monte jusqu'au carreau. Toutes les fenêtres du rez-de-chaussée, l'une après l'autre, montrent exactement le même amas de neige, déporté sur la droite de la même façon.

Au carrefour suivant, sous le réverbère qui occupe l'angle du trottoir, un enfant s'est arrêté. Il est à demi caché par la colonne de fonte, dont la base élargie dissimule même tout à fait le bas de son corps. Il regarde vers le soldat qui s'approche. Il ne semble pas gêné par la tempête, ni par la neige qui blanchit par endroit ses vêtements noirs, pèlerine et béret. C'est un garçon d'une dizaine d'années, au visage attentif. Il tourne la tête à mesure que le soldat s'avance, de manière à le suivre des yeux tandis qu'il arrive à la hauteur du lampadaire, puis le dépasse. Comme le soldat ne va pas vite, l'enfant a le temps de bien l'examiner, de haut en bas : les joues mal rasées, la fatigue visible, la capote salie et fripée, les manches sans galon, le paquet au papier mouillé tenu sous le bras gauche, les deux mains fourrées dans les poches, les bandes molletières enroulées à la hâte, sans aucune régularité, l'arrière du soulier droit qui présente une large entaille sur la tige et le talon, haute

de dix centimètres au moins et si profonde qu'elle semble devoir traverser toute l'épaisseur du cuir ; pourtant la chaussure n'est pas crevée et la partie entamée a seulement été passée au cirage noir, ce qui lui donne à présent la teinte gris foncé des surfaces intactes avoisinantes.

L'homme s'est arrêté. Sans bouger le reste du corps, il a tourné la tête en arrière, vers l'enfant qui le regarde, éloigné déjà de trois pas, hachuré déjà de multiples lignes blanches.

Au bout d'un moment, le soldat pivote avec lenteur sur lui-même et amorce un mouvement en direction du réverbère. Le gamin se recule un peu plus, contre le pied de fonte ; il ramène en même temps vers ses jambes les pans libres de la pèlerine, en les tenant de l'intérieur, sans laisser voir les mains. L'homme s'est arrêté. Maintenant les rafales de neige ne le frappent plus en pleine figure, il peut tenir le front levé sans trop de mal.

« N'aie pas peur », dit-il.

Il fait un pas vers l'enfant et répète un peu plus fort : « N'aie pas peur. »

L'enfant ne répond pas. Sans paraître sentir les flocons serrés, qui lui font à peine plisser les yeux, il continue de regarder le soldat, bien en face. Celui-ci commence :

« Sais-tu où se trouve... »

Mais il ne va pas plus loin. La question qu'il allait poser n'est pas la bonne. Une saute de vent lui plaque de nouveau la neige au visage. Il tire la main droite de la poche de sa capote et l'applique en œillère contre sa tempe. Il n'a pas de gant, ses doigts sont rouges et tachés de cambouis. Quand la bourrasque est passée, il remet la main dans sa poche.

« Où est-ce qu'on va, par là ? » demande-t-il.

Le gamin ne dit toujours rien. Ses yeux ont quitté le soldat pour se porter vers le bout de la rue, dans la direc-

tion que l'homme a indiquée d'un signe de tête ; il y voit seulement la succession des lumières alignées, de plus en plus rapprochées, de moins en moins brillantes, qui se perdent dans la nuit.

« Eh bien, tu as peur que je te mange ?

— Non, dit l'enfant, j'ai pas peur.

— Alors, dis-moi où je vais, par là.

— Je ne sais pas », dit l'enfant.

Et il ramène les yeux vers ce soldat mal vêtu, mal rasé, qui ne sait pas lui-même où il va. Puis, sans prévenir, il exécute une brusque volte-face, contourne avec agilité le pied du réverbère et se met à courir à toutes jambes, le long des maisons, suivant en sens inverse le chemin que vient de prendre le soldat. En un instant il a disparu.

Au lampadaire suivant, la lumière électrique l'éclaire de nouveau durant quelques secondes ; il court toujours aussi vite ; les pans de sa pèlerine volent derrière lui. Il reparaît encore ainsi une fois, deux fois, à chaque réverbère, puis plus rien.

Le soldat fait demi-tour et poursuit sa route. La neige le frappe derechef en plein visage.

Il fait passer le paquet sous son bras droit, pour essayer de se garantir la figure avec sa main gauche, du côté où le vent souffle avec le plus de continuité. Mais il y renonce vite et rentre bientôt la main engourdie par le froid dans la poche de sa capote. Il se contente, afin de recevoir moins de neige dans les yeux, de détourner la tête et de l'incliner de côté, vers les fenêtres sans lumière, où la couche blanche continue de s'épaissir dans le coin droit de l'embrasure.

C'est cependant ce même gamin, à l'air sérieux, qui l'a conduit jusqu'au café tenu par l'homme qui n'est pas son père. Et c'était une scène semblable, sous un même lampadaire, à un carrefour identique. La neige tombait peut-être seulement avec un peu moins de violence. Les flocons étaient plus épais, plus lourds, plus lents. Mais le

garçon répondait avec autant de réticence, serrant contre ses jambes les pans de la pèlerine noire. Il avait le même visage attentif, aussi impassible sous les flocons. Il hésitait aussi longtemps, à chaque question, avant de donner la réponse, qui ne fournissait à son interlocuteur aucun éclaircissement. Où arrivait-on par là ? Un long regard silencieux vers l'extrémité supposée de la rue, puis la voix tranquille :

« Au boulevard.

— Et par là ? »

Le gamin tourne lentement les yeux dans la nouvelle direction que l'homme vient de lui indiquer d'un signe de tête. Ses traits ne trahissent aucune difficile recherche, ni aucune certitude lorsqu'il répète, du même ton neutre :

« Au boulevard.

— Le même ? »

De nouveau c'est le silence, et la neige qui tombe, de plus en plus lourde et lente.

« Oui », dit le gamin. Puis, après une pause : « Non », et pour finir, avec une violence soudaine : « C'est le boulevard !

— Et il est loin ? » demande encore le soldat.

L'enfant considère toujours la succession des lumières alignées, de plus en plus rapprochées, de moins en moins brillantes, qui de ce côté-là aussi se perdent dans la nuit brouillée.

« Oui », dit-il, de sa voix redevenue calme, lointaine elle-même, comme absente.

Le soldat attend une minute encore, pour savoir si un « non » ne va pas suivre. Mais le gamin est déjà en train de courir le long des maisons, sur la piste de neige durcie que l'homme a empruntée en sens inverse quelques minutes plus tôt. Lorsque le fuyard traverse la zone éclairée par un lampadaire, on aperçoit la pèlerine sombre qui flotte largement autour de lui, pendant

quelques secondes, une fois, deux fois, trois fois, plus réduite et moins nette à chaque apparition, jusqu'à n'être plus là-bas qu'un douteux tourbillon de neige.

Pourtant, c'est bien le même gamin qui précède le soldat quand celui-ci pénètre dans la salle du café. Avant de franchir le seuil, l'enfant secoue sa pèlerine noire et enlève son béret, qu'il tape à deux reprises contre le montant de bois de la porte vitrée, pour faire tomber les fragments de glace qui se sont formés dans les plis de l'étoffe. Le soldat a donc dû le rencontrer plusieurs fois, tandis qu'il tournait en rond dans le quadrillage des rues identiques. Il n'est jamais, en tout cas, parvenu à aucun boulevard, à aucune voie plus large ou plantée d'arbres, ou différente en quoi que ce fût. L'enfant avait fini par préciser quelques noms, les quelques noms de rues qu'il connaissait, évidemment inutilisables.

Il tape maintenant son béret d'un geste vif contre le montant de bois d'une porte vitrée, devant laquelle ils se sont arrêtés tous les deux. L'intérieur est vivement éclairé. Un petit rideau froncé d'étoffe blanche, translucide, masque la vue sur la partie inférieure du carreau. Mais, à hauteur d'homme, il est aisé d'observer toute la salle : le comptoir à gauche, les tables au milieu, à droite un mur couvert d'affiches de dimensions diverses. Il y a peu de consommateurs, à cette heure déjà tardive : deux ouvriers assis à l'une des tables et un personnage de mise plus recherchée, debout près du comptoir en métal terne, par-dessus lequel se penche le patron. Ce dernier est un homme de stature massive, dont la taille est rendue plus remarquable encore par la position légèrement surélevée qu'il occupe par rapport à son client. Ils ont en même temps, l'un et l'autre, tourné la tête vers la porte vitrée que vient de frapper le béret du gamin.

Mais ils n'aperçoivent que le visage du soldat, au-dessus du brise-bise. Et l'enfant, tandis qu'il manœuvre

la poignée de la porte avec une main, tape de l'autre une seconde fois son béret contre le montant, qui s'écarte déjà du bâti fixe. Les yeux du patron ont quitté la tête blême du soldat qui se détache toujours sur le fond noir de la nuit, interrompue au ras du menton par le rideau, et s'abaisse le long de l'intervalle qui s'élargit de plus en plus, entre la porte et son cadre, pour livrer bientôt passage à l'enfant.

Aussitôt entré, celui-ci se retourne et fait signe au soldat de le suivre. Cette fois tous les regards se fixent sur le nouvel arrivant : celui du patron derrière son comptoir, celui du personnage en habits bourgeois qui se tient debout par devant, ceux des deux ouvriers assis à table. L'un des deux, qui tournait le dos à la porte, a pivoté sur sa chaise, sans lâcher son verre à demi plein de vin rouge, posé au milieu de la table sur la toile cirée à petits carreaux. L'autre verre, juste à côté du premier, est également enserré par une grosse main, qui en cache entièrement, celle-ci, le contenu éventuel. Sur la gauche, un cercle de liquide rougeâtre marque un autre emplacement occupé précédemment par le même verre.

C'est ensuite le soldat lui-même qui se trouve attablé devant un verre semblable, à moitié plein du même vin de couleur sombre. Sur le damier de petits carreaux rouges et blancs de la toile cirée, le verre a laissé plusieurs traces circulaires, mais presque toutes incomplètes, dessinant une série d'arcs plus ou moins fermés, se chevauchant parfois l'un l'autre, à peu près secs à certains endroits, ailleurs encore brillants d'un reste de liquide, dont une pellicule demeure sur le dépôt plus noir déjà formé, et, dans d'autres parties du réseau, le dessin rendu trouble par des déplacements successifs trop rapprochés, ou même à demi effacé par des glissements, ou bien, peut-être, par un rapide coup de chiffon.

Le soldat, au pied de son réverbère, attend toujours, immobile, les deux mains dans les poches de sa capote, le même paquet sous son bras gauche. Il fait jour de nouveau, le même jour terne et pâle. Mais le réverbère est éteint. Ce sont les mêmes maisons, les mêmes rues désertes, les mêmes couleurs blanche et grise, le même froid.

La neige a cessé de tomber. La couche sur le sol n'est guère plus épaisse, peut-être un peu plus tassée seulement. Et les chemins jaunâtres, que les piétons pressés ont dessinés tout au long des trottoirs, sont les mêmes. Autour de ces étroits passages, la surface blanche est presque partout restée vierge ; de menues altérations se sont néanmoins produites çà et là, telle la zone arrondie que les grosses chaussures du soldat ont piétinée, contre le réverbère.

C'est l'enfant cette fois qui vient à sa rencontre. Il n'est d'abord qu'une silhouette indistincte, une tache noire irrégulière qui se rapproche, assez vite, en suivant l'extrême bord du trottoir. Chaque fois que la tache arrive au niveau d'un lampadaire, elle exécute un mouvement rapide vers celui-ci et reprend aussitôt sa course en avant, dans sa direction première. Bientôt il est facile de distinguer l'étroit pantalon noir qui enserre les jambes agiles, la cape noire rejetée en arrière qui vole autour des épaules, le béret de drap enfoncé jusqu'aux yeux. Chaque fois que l'enfant arrive au niveau d'un lampadaire, il étend brusquement son bras vers la colonne de fonte, à laquelle s'agrippe la main gantée de laine, tandis que tout le corps, lancé par la vitesse acquise, opère un tour complet autour de cet appui, les pieds ne touchant le sol qu'autant qu'il est nécessaire, l'enfant se retrouvant aussitôt dans sa position primitive, tout au bord du trottoir où il reprend sa course en avant, en direction du soldat.

Il peut n'avoir pas tout de suite remarqué celui-ci,

qui se confond peut-être en partie avec la colonne de fonte contre laquelle sa hanche et son bras droits s'appuient. Mais, pour mieux observer le gamin, sa progression coupée de boucles et les tourbillons qui agitent la pèlerine à chacune d'elles, l'homme s'est avancé un peu, et l'enfant, parvenu à mi-chemin entre les deux derniers lampadaires, s'arrête d'un seul coup, les pieds joints, les mains ramenant autour du corps raidi la pèlerine retombée, la figure attentive aux yeux grands ouverts tournée vers le soldat.

« Bonjour », dit celui-ci.

L'enfant le considère sans surprise, mais aussi sans la moindre marque de bienveillance, comme s'il trouvait à la fois naturel et ennuyeux de le rencontrer à nouveau.

« Où tu as dormi ? » dit-il, à la fin.

Le soldat fait un signe vague, avec son menton, sans prendre la peine de sortir une main de sa poche :

« Par là.

— A la caserne ?

— Oui, si tu veux, à la caserne. »

L'enfant détaille son costume, de la tête aux pieds. La capote verdâtre n'est ni plus ni moins fripée, les molletières sont enroulées avec autant de négligence, les souliers ont à peu près les mêmes taches de boue. Mais la barbe, peut-être, est encore plus noire.

« Où elle est, ta caserne ?

— Par là », dit le soldat. Et il répète le même signe du menton, indiquant vaguement l'arrière, ou son épaule droite.

« Tu sais pas rouler tes molletières », dit l'enfant.

L'homme abaisse les yeux et se courbe un peu en avant, vers ses chaussures : « Maintenant, tu sais, ça n'a plus d'importance. »

En se redressant, il constate que le gamin est beaucoup plus proche qu'il ne s'attendait à le voir : trois ou quatre mètres seulement. Il ne croyait pas qu'il se fût arrêté

si près de lui et ne se souvient pas, non plus, de l'avoir vu s'approcher ensuite. Cependant il n'est guère possible que l'enfant ait changé de place à l'insu du soldat, tandis que celui-ci baissait la tête : il aurait, en un si court laps de temps, à peine pu faire un pas. Il se tient d'ailleurs exactement dans la même position qu'au début de l'entretien : raide dans sa pèlerine noire, tenue fermée — serrée, même, autour du corps — par les deux mains invisibles, et les yeux levés.

« Douze mille trois cent quarante-cinq », dit l'enfant, déchiffrant le numéro matricule sur le col de la capote.

— Oui, dit le soldat. Mais ce n'est pas mon numéro.

— Si. C'est écrit sur toi.

— Oh ! tu sais, maintenant...

— C'est même écrit deux fois. » Et l'enfant sort un bras de sous sa pèlerine et le tend à l'horizontale, vers l'avant, pointant son index en direction des deux losanges rouges. Il porte un chandail bleu marine et un gant de même couleur, en laine tricotée.

« Bon... Si tu veux », dit le soldat.

L'enfant rentre son bras sous la pèlerine, qu'il referme avec soin en la tenant de l'intérieur.

« Qu'est-ce qu'il y a dans ton paquet ?

— Je t'ai déjà dit. »

L'enfant tourne brusquement la tête vers la porte de l'immeuble. Pensant qu'il a vu quelque chose d'anormal, le soldat l'imite, mais il n'aperçoit que la même raie verticale d'obscurité, large comme une main, qui sépare le battant mobile, entr'ouvert, du battant fixe. Comme le gamin continue d'observer avec attention de ce côté, l'homme essaie de distinguer quelque contour dans l'ombre de l'entrée, mais sans résultat.

Il finit par demander : « Qu'est-ce que tu regardes ?

— Qu'est-ce qu'il y a dans ton paquet ? » répète l'enfant au lieu de répondre, et sans détourner les yeux de la porte entrebâillée.

« Je t'ai déjà dit : des affaires.

— Quelles affaires ?

— Des affaires à moi. »

Le gamin ramène le visage vers son interlocuteur :

« Tu as un sac, pour les mettre. Tous les soldats ont un sac. »

Il a pris de plus en plus d'assurance, au cours du dialogue. Sa voix, maintenant, n'est plus du tout lointaine, mais décidée, presque tranchante. L'homme au contraire parle de plus en plus bas :

« C'est fini, tu sais, à présent. C'est fini, la guerre... »

Il sent de nouveau toute sa fatigue. Il n'a plus envie de répondre à cet interrogatoire qui ne mène à rien. Il serait, pour un peu, prêt à donner le paquet au gamin. Il regarde, sous son bras, le papier d'emballage brun qui enveloppe la boîte ; la neige, en séchant, y a laissé des cernes plus foncés, traces aux contours arrondis, frangés de minuscules festons ; la ficelle, à moitié détendue, a glissé vers un des angles.

Au-delà du gamin toujours immobile, le soldat regarde ensuite la rue, vide d'un bout à l'autre. S'étant retourné vers l'extrémité opposée, il retrouve, une fois de plus, la même perspective sans profondeur.

« Tu ne sais pas l'heure ? » dit-il en reprenant sa position initiale, contre la colonne de fonte.

Le gamin agite la tête, plusieurs fois, de gauche à droite et de droite à gauche.

« Il sert à manger, ton père, aux clients ?

— C'est pas mon père », dit l'enfant ; et, sans laisser à l'homme le temps de reposer sa question, il pivote sur ses talons, pour se diriger d'un pas mécanique vers la porte entr'ouverte. Il monte la marche, pousse un peu plus le battant, se glisse dans l'ouverture et referme la porte derrière soi, sans la faire claquer, mais en laissant entendre néanmoins avec netteté le déclic du pêne qui reprend sa place.

Le soldat n'a plus devant les yeux que le trottoir enneigé, avec son sentier jaunâtre dans la partie droite, et, sur la gauche, une surface vierge marquée par une piste unique et régulière : deux souliers de petite pointure qui longent à grandes enjambées le caniveau, puis, arrivés à quatre mètres environ du dernier réverbère, se réunissent en un point plus appuyé et tournent à angle droit, pour rejoindre à pas menu le sentier et le passage plus exigu qui mène de celui-ci jusqu'à la porte de l'immeuble.

Le soldat lève la tête vers la façade grise aux rangées de fenêtres uniformes, sans balcon, soulignées d'un trait blanc au bas de chaque embrasure, pensant voir peut-être apparaître le gamin, quelque part derrière un carreau. Mais il sait bien que l'enfant à la pèlerine n'habite pas cette maison, puisqu'il l'a lui-même accompagné déjà jusque chez lui. A en juger par l'aspect des fenêtres, l'immeuble entier a l'air, du reste, inoccupé.

Sur le tableau, l'enfant est à sa place, assis à même le sol sur ses jambes repliées ; on dirait qu'il veut se glisser tout à fait sous le banc. Pourtant il continue d'observer vers l'avant de la scène, avec une attention dont témoigne, à défaut d'autre chose, la grande ouverture de ses yeux.

Cet indice, il est vrai, n'est pas très sûr : si l'artiste a considéré que la scène n'ouvrait sur rien, s'il n'y a vraiment rien dans son esprit sur le quatrième côté de cette salle rectangulaire dont il n'a représenté que trois murs, on peut dire que l'enfant a seulement les yeux dans le vide. Mais, dans ce cas, il n'était pas logique de choisir, pour le neutraliser ainsi, le seul des quatre côtés qui donne vraisemblablement sur quelque chose. Les trois parois figurées sur la gravure ne comportent, en effet, aucune espèce d'ouverture visible. Même si une issue se trouve au fond et à gauche, derrière les portemanteaux, ce n'est certainement pas l'entrée

principale du café, dont la disposition intérieure serait alors par trop anormale. La porte d'entrée, vitrée comme toujours, montrant en lettres d'émail blanc, collées sur le verre, le mot « Café » et le nom du propriétaire en deux lignes incurvées se présentant leur côté concave, puis, au-dessous, un rideau froncé d'étoffe légère, translucide, obligeant celui qui veut regarder par-dessus à s'approcher tout contre la porte, cette porte d'entrée ne peut prendre place que sur la paroi absente du dessin, le reste de celle-ci étant occupé par une grande vitre, également voilée jusqu'à mi-hauteur par un long brise-bise, et ornée en son centre de trois boules en bas-relief — une rouge posée sur deux blanches — dans le cas du moins où l'issue située derrière les portemanteaux conduirait à une salle de billard.

L'enfant assis qui tient la boîte dans ses bras regarderait donc du côté de l'entrée. Mais il est presque au ras du sol et ne peut certes pas voir la rue par-dessus le rideau. Il n'a pas les yeux levés, afin d'apercevoir quelque figure blême collée contre la vitre, coupée au ras du cou par le brise-bise. Son regard est à peu près horizontal. La porte vient-elle de s'ouvrir pour laisser le passage à un nouvel arrivant, qui étonnerait le gamin par son costume insolite : un soldat, par exemple ? Cette solution semble douteuse, car il est plus habituel de placer la porte du côté du comptoir, c'est-à-dire ici à l'extrême gauche, à l'endroit où un petit espace dégagé s'étend devant les personnages debout habillés de façon bourgeoise. L'enfant se tient au contraire sur la droite du tableau, où aucun passage, parmi l'encombrement des bancs et des tables, ne permettrait d'accéder au reste de la salle.

Le soldat, d'ailleurs, est entré depuis longtemps : il est assis à une table, loin derrière l'enfant, qui ne paraît guère s'intéresser à son costume. Le soldat regarde aussi vers l'avant de la scène, à un niveau à peine

supérieur ; mais, comme il est beaucoup plus éloigné de la devanture, il n'a besoin de lever les yeux que de quelques degrés pour apercevoir la vitre au-dessus du rideau, et la neige qui tombe en flocons serrés, effaçant de nouveau les empreintes, les traces de pas isolés, les sentiers jaunâtres entrecroisés qui longent les hautes façades.

Juste au coin de la dernière maison, debout contre l'arête du mur, dans la bande de neige blanche en forme d'L comprise entre celui-ci et le sentier, le corps coupé verticalement par l'angle de pierre derrière lequel disparaissent un pied, une jambe, une épaule et tout un pan de la pèlerine noire, le gamin est en observation, les yeux fixés sur le lampadaire de fonte. Est-il ressorti de l'immeuble par une autre porte qui donnerait sur la rue transversale ? Ou bien est-il passé par une fenêtre du rez-de-chaussée ? Le soldat fait en tout cas semblant de ne pas avoir remarqué sa rentrée en scène. Appuyé à son réverbère, il s'applique à examiner la chaussée déserte, vers l'extrémité lointaine de la rue.

« Qu'est-ce que tu attends ? » Puis, sur le même ton, comme en écho, au bout d'une dizaine de secondes : « Qu'est-ce que tu attends là ? »

La voix est bien celle du gamin, une voix réfléchie, tranquille, sans bienveillance, un peu trop grave pour un garçon de dix ou douze ans. Mais elle paraît très proche, deux ou trois mètres à peine, alors que le coin de l'immeuble est au moins situé à huit. L'homme a envie de se retourner pour contrôler cette distance et voir si l'enfant ne s'est pas de nouveau rapproché. Ou bien, sans le regarder, va-t-il lui répondre n'importe quoi : « Le tramway », ou : « La soupe », pour lui faire comprendre qu'il l'ennuie ? Il continue de scruter les alentours.

Quand il porte enfin ses regards vers le gamin, celui-ci a complètement disparu. Le soldat attend encore une

minute, pensant qu'il s'est seulement reculé derrière l'arête de pierre et qu'il va bientôt risquer un œil hors de sa cachette. Mais rien de tel ne se produit.

L'homme abaisse les yeux sur la neige vierge, où les empreintes de tout à l'heure tournent à angle droit, devant lui. Dans la partie qui longe le bord du trottoir, les traces sont espacées et déformées par la course, un petit amas de neige ayant été tassé vers l'arrière par le mouvement du soulier ; au contraire, les quelques pas qui rejoignent le sentier montrent avec précision le dessin des semelles : une série de chevrons prenant toute la largeur du pied, et, sous le talon, une croix imprimée en creux au milieu d'un rond en relief — c'est-à-dire, pour le soulier lui-même, une croix en relief au milieu d'une dépression circulaire creusée dans le caoutchouc (un deuxième trou rond, beaucoup moins profond et de très faible diamètre, marquant peut-être encore le centre de la croix, avec la pointure indiquée par des chiffres en relief : trente-deux, trente-trois peut-être, ou trente-quatre).

Le soldat, qui s'était un peu penché pour observer les détails de l'empreinte, rejoint ensuite le sentier. En passant, il essaie de pousser la porte de l'immeuble, mais celle-ci résiste : elle est vraiment close. C'est une porte en bois plein, moulurée, dont le battant est encadré de deux parties fixes, très étroites. L'homme poursuit sa route vers le coin de la maison et tourne dans la rue transversale, déserte comme la précédente.

Cette nouvelle voie le conduit, comme la précédente, à un carrefour à angle droit, avec un dernier lampadaire dressé dix mètres avant la fin du trottoir, et, tout autour, des façades identiques. Sur la base en cône renversé du lampadaire s'enroule aussi une tige de lierre moulée dans la fonte, ondulée de la même manière, portant exactement les mêmes feuilles aux mêmes endroits, les mêmes ramifications, les mêmes accidents de végétation,

les mêmes défauts du métal. Tout le dessin se trouve souligné par les mêmes lisérés de neige. C'était peut-être à ce carrefour-ci que la rencontre devait avoir lieu.

Le soldat lève les yeux à la recherche des plaques émaillées qui devraient signaler le nom de ces rues. Sur une de ses faces, l'angle de pierre ne porte aucune indication. Sur l'autre, à près de trois mètres de hauteur, est apposée la plaque bleue réglementaire, dont l'émail a sauté en larges éclats, comme si des gamins s'étaient acharnés à la prendre pour cible avec de gros cailloux ; seul le mot « Rue » est encore lisible, et, plus loin, les deux lettres « ... na... » suivies d'un jambage interrompu par les franges concentriques du trou suivant. Le nom originel devait d'ailleurs être très court. Les déprédations sont assez anciennes, car le métal mis à nu est déjà profondément attaqué par la rouille.

Alors qu'il s'apprête à traverser la chaussée, en suivant toujours le mince sentier jauni, pour voir s'il ne découvrirait pas d'autres plaques en meilleur état, l'homme entend une voix toute proche, qui prononce trois ou quatre syllabes, dont il n'a pas le temps de saisir le sens. Il se retourne aussitôt ; mais il n'y a personne aux alentours. Sans doute, dans cette solitude, la neige conduit-elle les sons de façon particulière.

La voix était grave, et ne ressemblait pourtant pas à une voix d'homme... Une jeune femme à la voix très grave, cela se rencontre parfois ; mais le souvenir est trop fugitif : il ne reste déjà plus qu'un timbre neutre, sans qualité, pouvant appartenir aussi bien à n'importe qui, faisant même douter qu'il s'agisse à coup sûr d'une voix humaine. Le soldat remarque à ce moment que la porte de l'immeuble qui fait le coin n'est pas fermée. Il s'avance de quelques pas machinaux dans sa direction. Par l'entrebâillement, il est impossible de rien distinguer, tant l'intérieur est sombre. A droite, à gauche, au-dessus, toutes les fenêtres sont closes et montrent

des carreaux noirs, sales, sans le moindre voilage, ne laissant deviner aucune trace de vie dans les pièces sans lumière, comme si l'immeuble entier était abandonné.

La porte est en bois plein, moulurée, peinte en brun foncé. Le vantail entrouvert est encadré de deux parties fixes beaucoup plus étroites ; le soldat achève de le pousser. Ayant ouvert en grand, il gravit la marche enneigée, déjà marquée de pas nombreux, et franchit le seuil.

Il se trouve à l'extrémité d'un corridor obscur, sur lequel donnent plusieurs portes. A l'autre bout se devine l'amorce d'un escalier, qui s'élève dans le prolongement du corridor et se perd vite dans le noir. Le fond de cette étroite et longue entrée donne aussi accès à un autre couloir, perpendiculaire, signalé par des ténèbres plus épaisses de chaque côté de l'escalier. Tout cela est vide, privé de ces objets domestiques qui révèlent en général la vie d'une maison : paillassons devant les portes, poussette laissée au bas des marches, seau et balai appuyé dans un recoin. Il n'y a rien ici que le sol et les murs ; encore les murs sont-ils nus, peints uniformément d'une couleur très sombre ; tout de suite à gauche, en entrant, s'y détache la petite affiche blanche de la défense passive, rappelant les premières mesures à prendre en cas d'incendie. Le sol est en bois ordinaire, noirci par la boue et de grossiers lavages, ainsi que les premières marches, seules bien visibles, de l'escalier. Au bout de cinq ou six marches, l'escalier semble tourner, vers la droite. Le soldat distingue à présent le mur du fond. Là, collée le plus qu'elle peut dans l'encoignure, les deux bras raidis le long du corps et appliqués contre les parois, il y a une femme en large jupe et long tablier serré à la taille, qui regarde vers la porte ouverte de la maison et la silhouette qui s'y dresse, en contre-jour.

Avant que l'homme ait eu le temps de lui adresser la parole, une porte latérale s'ouvre brusquement dans le

corridor, sur la gauche, et une autre femme en tablier, plus volumineuse que la première, plus âgée peut-être aussi, fait un pas en avant. Ayant levé les yeux, elle s'arrête net, ouvre la bouche progressivement, de façon démesurée, et, tandis qu'elle recule peu à peu dans l'embrasure de sa porte, se met à pousser un long hurlement, dont le son monte, de plus en plus aigu, pour s'achever par le claquement violent de la porte qui se referme. Au même instant des pas précipités se font entendre sur les marches de bois ; c'est l'autre femme qui s'enfuit, vers le haut de l'escalier, disparue à son tour en un clin d'œil, le martèlement de ses socques continuant néanmoins leur ascension, sans que la course se ralentisse, mais le bruit décroissant d'étage en étage, graduellement, à mesure que la jeune femme monte, sa large jupe battant autour de ses jambes, à demi retenue peut-être d'une main, ne marquant même pas la moindre halte aux paliers pour souffler un peu, les seuls repères étant suggérés par une résonance différente au début et à la fin de chaque volée : un étage, deux étages, trois ou quatre étages, ou même plus.

Ensuite, c'est de nouveau le complet silence. Mais, sur la partie droite du corridor cette fois, une seconde porte s'est entrebâillée. Ou bien était-elle déjà ouverte tout à l'heure ? Il est plus probable que le soudain vacarme vient d'attirer cette nouvelle figure, assez semblable encore aux deux premières, à la première du moins : une femme, jeune d'aspect aussi, vêtue d'un long tablier gris foncé, serré à la taille et bouffant autour des hanches. Son regard ayant rencontré celui du soldat, elle demande :

« Qu'est-ce que c'est ? »

Sa voix est grave, basse, mais sans nuances, et ceci avec un air prémédité, comme si elle voulait demeurer autant que possible impersonnelle. Ce pourrait être aussi bien la voix entendue de la rue, il y a un moment.

« Elles ont eu peur, dit le soldat.

— Oui, dit la femme, c'est de vous voir là comme ça... Et puis éclairé par derrière... On ne distingue pas... Elles vous ont pris pour un... »

Elle n'achève pas sa phrase. Elle reste immobile à le contempler. Elle n'ouvre pas non plus sa porte davantage, se sentant sans doute plus en sûreté à l'intérieur, tenant le battant d'une main et de l'autre le chambranle, prête à refermer. Elle demande :

« Qu'est-ce que vous voulez ?

— Je cherche une rue... dit le soldat, une rue où il fallait que j'aille.

— Quelle rue ?

— Justement, c'est son nom que je ne me rappelle pas. C'était quelque chose comme Galabier, ou Matadier. Mais je ne suis pas sûr. Plutôt Montoret peut-être ? »

La femme semble réfléchir.

« C'est grand, vous savez, la ville, dit-elle à la fin.

— Mais ça se trouve de ce côté-ci, d'après ce qu'on m'avait expliqué. »

La jeune femme tourne la tête vers l'intérieur de l'appartement et, à voix plus haute, interroge quelqu'un à la cantonade : « Tu connais une rue Montaret, toi ? Près d'ici. Ou quelque chose qui ressemble à ça ? »

Elle attend, présentant son profil aux traits réguliers dans l'entrebâillement de la porte. Tout est sombre derrière elle : il doit s'agir d'un vestibule sans fenêtre. La grosse femme également sortait d'une obscurité totale. Au bout d'un instant, une voix lointaine répond, quelques mots indistincts, et la jeune femme ramène son visage vers le soldat :

« Attendez-moi une minute, je vais voir. »

Elle commence à rabattre sa porte, mais se ravise aussitôt : « Fermez donc sur la rue, dit-elle, il vient du froid dans toute la maison. »

Le soldat retourne jusqu'au seuil et pousse à fond le

battant, qui claque avec un bruit léger : le déclic du pêne qui reprend sa place. Il se retrouve dans le noir. La porte de la dame doit être close aussi. Impossible même d'aller vers elle, car rien ne permet de s'orienter, aucune lueur. C'est la nuit absolue. On n'entend pas non plus le moindre son : ni pas, ni murmures étouffés, ni chocs d'ustensiles. Toute la maison a l'air inhabitée. Le soldat ferme les yeux et retrouve les flocons blancs qui descendent avec lenteur, les réverbères alignés qui jalonnent sa route d'un bout à l'autre du trottoir enneigé, et le gamin qui s'éloigne en courant à toutes jambes, apparaissant et disparaissant, visible à chaque fois pendant quelques secondes, dans les taches de lumière successives, de plus en plus petit, à intervalles de temps égaux, mais les espaces étant de plus en plus raccourcis par la distance, si bien qu'il semble ralentir de plus en plus à mesure qu'il s'amenuise.

ALAIN ROBBE-GRILLET

L'ÉCOLE DES FILLES

IV

Quelqu'un demande à Céline ce qu'elle fera plus tard.

ELLE. — Comme je n'aime pas me montrer, je serai couturière ou religieuse. On vit pour soi.

J'aime quand cette enfant le soir se jette à mes pieds et dépose sur mes genoux son missel.

Ah ! cette voix, si différente de toutes ses voix, parce qu'elle s'adresse au Seigneur. Quel accent grave, comme accompagné d'une basse profonde !

Je plains les enfants qui n'ont jamais eu à parler à Dieu. Les registres les plus mystérieux de leur âme demeurent sans emploi.

Nous avons vu le film qui vient de paraître sur sainte Thérèse de Lisieux.

En sortant, nous demandons à Céline si ce qu'elle a vu l'incite à entrer au couvent.

« Oh ! non. Je ne veux pas me mettre dans des conséquences pareilles. »

Puis, comme elle n'a pas compris le mot *carmel*, nouveau pour elle et qu'elle a entendu à la place *Carmen* qui lui est familier, elle s'écrie :

« Quand j'ai vu toutes ces carmens avec leur mine sérieuse et leur cierge allumé, je me suis dit : Céline, ce que tu t'ennuierais dans ce monde-là. »

Quand elle récite le *De profundis*, l'accent de Céline me fait trembler.

Tout d'un coup, elle prend une voix de phoque, de loup, un peu comme si un monstre en elle endormi se réveillait pour crier :

« Du fond de l'Abîme. »

Céline, qui est venue faire sa prière dans l'atelier, me demande d'éteindre l'électricité et d'allumer les bougies, ce que je fais.

ELLE. — C'est mieux que la lumière.

Le Dr H... ayant dit devant elle qu'elle ne grandirait pas : « Oh ! s'écrie-t-elle, tant mieux. Je serai naine, je ne me marierai pas et comme ça, je n'aurai jamais affaire aux géants. Le bon Dieu me suffit. Je me ferai religieuse.

ÉLISE. — Ma petite, je le regrette pour toi, mais je n'ai jamais connu de nonne qui fût naine.

— Eh bien ! tant mieux que personne ne veuille de moi, ni les hommes, ni Dieu, ni diable. Je me contenterai seule. »

Je lis à haute voix *La Petite Marchande d'Allumettes* d'Andersen.

A la fin d'un paragraphe, il est dit : « Elles entrent chez Dieu » et je ne sais comment à Dieu j'ai substitué le bon Dieu.

Céline, qui lit des yeux, tout en m'écoutant :

« C'est Dieu et pas le bon Dieu qu'il fallait dire.

— Oui, tu as raison et j'ai eu tort, mais dis-moi ce que tu préfères de Dieu ou du bon Dieu.

ELLE. — Je préfère Dieu, pardi.

— Et pourquoi ?

— C'est plus grand. »

Je passe avec Céline place Victor-Hugo devant l'église Saint-Honoré, tendue de noir.

CÉLINE. — Dire que c'est presque tous les jours comme ça. Ce qu'il en meurt des gens ! Mais, dis-moi, Pépé, sans doute le Ciel, l'Enfer, le Purgatoire, ça ne dure pas tout le temps et quand c'est fini, ça recommence dans le Jardin avec un Adam et une Ève ?

CÉLINE. — Dimanche dernier, j'ai entendu une petite fille dire à une autre qui se rendait à la messe : « Excuse-moi auprès de Dieu. Aujourd'hui, je n'irai pas, ma mère a besoin de moi. » Tu ne trouves pas que c'était bien, au moins poli.

Au cirque, je demande à Céline s'il ne lui plairait pas d'être écuyère, jongleuse ou acrobate.

« Non.

— Peut-être songes-tu toujours à entrer en religion ?

ELLE, *indignée*. — Alors, Pépé, tu penses que c'est là une chose dont on peut parler au cirque ? »

CÉLINE. — Pépé, est-ce que tu peux me dire si c'est vrai que Dieu a été un homme, parce qu'on ne peut pas être une chose et une autre à la fois. Par exemple, on ne peut pas être un homme et une femme, une chouette et un bœuf, un broc et une cuvette en même temps.

MOI. — Tu oublies que Dieu peut tout ce qu'il veut.

CÉLINE. — Pépé, ce qui est affreux, c'est que les damnés, avant de descendre aux Enfers, auront le temps d'apercevoir le Ciel, Dieu et ses anges.

Comme Céline, occupée à sa toilette dans sa chambre, m'entend descendre dans la cuisine, où je vais préparer nos déjeuners :

« Bonjour, mon pataud gracieux ! »

On croit rêver.

Céline me fait part d'étranges observations qu'elle fait sur elle-même :

« Pépé, sais-tu que je suis sujette à des affaiblissements ?

— Qu'est-ce que tu veux dire ?

— Eh bien ! par exemple, hier je sautais à la corde et tout d'un coup je me suis retrouvée par terre, sans savoir comment ça s'était fait. Quand j'ai ces affaiblissements, il me semble être à la fois partout.

— Comment cela ?

— Eh bien ! je crois marcher, sans faire un pas, ou je marche et me crois immobile.

— Ce que tu appelles affaiblissements, c'est ce que tout le monde appelle étourdissements. »

Dans son vocabulaire personnel, bouffi et bouffon, Sophie et poupée sont synonymes.

Elle dit : chacun a sa sophie, toi, c'est moi ; moi, c'est ma chatte.

Quand elle a trop mangé, elle se traite de gros bouffon.

Elle dit *inescriptible* pour indescriptible et *élexcentrique* pour excentrique.

Comme nous allons nous promener :

« Cette petite robe bleue n'est pas trop médiocre pour sortir avec vous, Monsieur ? »

Céline lit un poème où la marguerite déclare son amour au soleil.

Scandalisée. « Qu'est-ce qui lui prend, à celle-là ? »

Jean Paulhan m'a fait cadeau d'une boule de cristal qui n'est pas tout à fait sphérique, comme en avaient les magiciens pour y lire l'avenir.

Céline essaie de la fixer sur la table, mais la boule se met en marche.

Lasse, elle dit : « Cette boule est intenable. »

Je la prie de chercher le mot juste.

ELLE. — Je voulais dire instable.

CÉLINE. — Tu ne trouves pas, Pépé, que parce qu'elle ne rit presque jamais, Mémé ne sait pas rire. Elle rit comme un corbeau.

Céline exige que je m'assoie dans la salle de bains, pendant qu'elle fait sa toilette, et me dit : « Quand Mémé s'est servi de sa serviette deux jours, elle me la passe ; tu ne trouves pas ça indigne ? »

Je crois qu'elle a dit « ignoble ».

Souvent, comment ne pas se demander si elle pense ce qu'elle dit. Devant l'Idole, elle passe si naturellement de la révolte à la flatterie. Mais sans doute n'est-elle pas dupe d'un jeu qu'elle mène avec une sorte de génie. Elle voit tout avec une lucidité inquiétante et feint d'être aveuglée.

Sa figure s'affine, en même temps que son vocabulaire se nuance. On dirait qu'un feu intime la consume et en même temps l'éclaire.

Élise et Céline se promènent toutes nues dans leur chambre. J'entre et proteste pour la forme.

CÉLINE. — Ici, c'est la chambre des Èves.

Une scène inimitable.

Céline parle avec sa mère qui lui dit :

« Tu sais, fais bien attention, parce qu'un jour, ce soir ou dans deux ans, s'il t'arrive de me décevoir, ce sera fini à tout jamais entre nous. Je te rendrai à Mlle de V... »

Sur ce, Élise d'étaler ses prouesses, les hauts faits de son intransigeance, de sa dureté : « Tu sais qu'à moi personne, rien ne résiste. X, Y, Z, tu les as vus passer dehors. Je les ai chassés de ma vue, sans rémission. »

Alors, tout d'un coup, de si calme qu'elle était, Céline, prise d'une appréhension terrible, comme si elle se voyait déjà bannie à son tour, se jette aux pieds de l'implacable Élise, dont elle tient les genoux embrassés, en sanglotant, avant de s'écrier :

« Mémé, Mémé, je vois bien que je suis perdue. Jamais je ne serai assez bien pour toi. »

Je dis à Céline :

« Sais-tu ce qu'il peut arriver de pire à un homme ?

— Non.

— C'est que sa femme se mette à écrire ses mémoires.

— Non et non.

— Et pourquoi non ?

CÉLINE. — Parce que, pendant ce temps, on a la paix. »

Céline et moi.

De bonne heure, j'avais allumé le feu. Céline achevait de manger ses tartines. Élise m'appelle.

« Tu vois, dis-je. Pas une minute à moi !

CÉLINE. — Mais, Pépé, tu es payé pour ça.

— Comment cela ? »

Avec un sourire exquis :

« En amitié.

MOI. — De qui ?

CÉLINE. — De ta fille. »

Céline refuse aujourd'hui de se lever, comme à l'habitude. Je crois que c'était faute de courage et je suis amené à dire, de peur qu'on la punisse, que je l'ai trouvée malade :

« Tu vois, tu m'as fait mentir.

ELLE. — Et après ?

MOI. — Après, on va en Enfer.

ELLE. — Eh bien ! nous y serons deux, moi pour ma paresse et toi pour ton mensonge.

MOI. — Et Mémé sera au Ciel.

CÉLINE. — Tant mieux pour elle et pour nous. On sera ensemble et sans elle on sera plus tranquilles.

MOI. — Oui, mais dans le Feu.

CÉLINE, *qui est frileuse.* — En tout cas, on n'aura pas froid, mais, tu sais, Pépé, je crois bien que Mémé y sera encore avec nous.

— Ah ! pourquoi ?

— Parce qu'elle ment plus souvent que toi.

— Je ne me serais pas permis de le remarquer.

— Moi si. »

Céline, au petit déjeuner que nous prenons toujours ensemble, s'amuse à contrefaire tous mes gestes et conclut :

« Du moment qu'on fait les mêmes choses, on ne fait qu'un. »

Comme ensuite elle me contrarie, exaspéré, je lui dis :

« Je ne t'aime plus.

ELLE. — Tu ne m'aimes plus. Tu ne m'aimes plus. Tu m'aimes encore. Tu m'aimes trop. »

Céline me voyant monter et descendre notre escalier cent fois le jour avec agilité :

« Quand même, Pépé, tu peux dire que le Bon Dieu t'a bien aimé de ce côté.

— De quel côté ?

— Du côté des jambes. »

Comme j'ai quelques reproches à faire à Céline, elle :

« Embrasse-moi d'abord et nous parlerons ensuite. »

Vendredi saint.

CÉLINE. — « Pépé, je voudrais bien voir ton âme.

— Pourquoi ?

— Parce que tu ne la laves jamais. Moi, je ne me plais que l'âme propre. Par exemple, aujourd'hui, je suis contente, parce que je me suis confessée hier. »

Plus tard : « Un jeudi saint, dire qu'en passant devant le reposoir, tu n'as pas baisé les pieds de Jésus.

— Et si c'était par respect, m'en voudrais-tu ? Je ne me suis sans doute pas jugé digne de toucher de mes lèvres le Corps du Sauveur. Mais j'ai fait mieux, j'ai refusé de paraître à la télévision le jour de sa mort. »

Le jour de Pâques, Céline à table :

« Ça, Pépé, je l'oublierai jamais, que tu n'as pas voulu paraître à la télévision, parce que c'était le vendredi saint et que Mémé l'a fait, qui se croit plus chrétienne que toi. »

Rien de calmant comme l'attitude de Céline, quand je vais sortir de mes gonds, impatienté par les foucades quotidiennes d'Élise :

« Allons, mon chat, retrouve ton velours. »

Comme Céline a remarqué qu'Élise se détourne, dès que vous tombez malade, au moindre de mes malaises, elle s'installe à mon chevet, redresse mes oreillers, me borde, me présente ponctuellement les remèdes.

En m'apportant l'aspirine : « Sais-tu, Pépé, ce que Mémé a dit ? Que s'il n'y avait qu'elle pour te soigner, elle te laisserait crever. »

Dès que je reparais devant Élise, je lui rapporte sa réflexion.

ÉLISE. — Moi, Céline, j'aurais dit cela ? Tu n'as pas honte ? »

Céline rougit, va parler, renonce à protester.

Plus tard, quand je suis seul avec elle :

« Maintenant, je ne pourrai plus croire ce que tu dis.

ELLE. — C'est comme tu veux.

MOI. — Tu t'en moques peut-être ?

ELLE. — Non.

— Alors ?

CÉLINE. — C'est que Mémé l'a dit. En colère, elle dit n'importe quoi et ensuite elle ne convient plus de ce qu'elle a dit. Quand elle a nié ce qu'elle m'avait dit, elle croyait peut-être ce qu'elle disait, mais c'était faux. Moi, je savais bien le contraire, mais si j'avais soutenu qu'elle mentait, elle me détestait et j'en aurais eu pour des jours à supporter sa mauvaise humeur.

— Eh bien ! moi, dans les mêmes circonstances, j'aurais maintenu la vérité, coûte que coûte, même s'il m'avait fallu en mourir.

— Mourir, bien sûr, mais c'est vivre qu'il faut, et vivre avec elle. Toi, n'est-ce pas ? quand tu en as assez, tu t'en vas. Mais moi... »

Je l'ai serrée sur mon cœur.

Je dis à Céline : « Tu te conduis avec moi comme si j'étais un enfant et je suis presque un vieillard.

CÉLINE. — Eh ! bien, c'est plus fort que moi. Je te vois comme un enfant. »

MARCEL JOUHANDEAU

LES BOGUES

CELUI QUI MEURT...

Celui qui meurt sans se connaître
Geôlier d'une âme sans raison
Oublie que la terre enchevêtre
Le grain de toutes les moissons.

L'esprit parle de trahison,
Le corps s'étonne encore d'être :
Le corps s'accoutume aux saisons
Quand Dieu lui semble se soumettre.

Que d'esprit, de chair, nous vivions
Que l'âme soit acceptation
Ne sert à rien nous entremettre...

L'astre, d'un atome, se rompt
Le fruit qui ne se cueille, fond
Et la mort change de fenêtre.

AMANTS, QUI DE TROP DOUCE GUERRE...

Amants, qui de trop douce guerre
Prenez la pose des gisants,
Vous creusez le lit de la terre
Pour la nuit vénielle du temps.

Guerriers de sable sous le vent
L'amour vous semble une rivière
Quand l'aube, tristes, vous surprend
Assoiffés de trop douce guerre.

Le jour vous prête un vêtement,
La nuit vous donne une prière...
Amants, que rien ne désaltère

A mourir d'amour, Dieu consent
Vénielle nuit, péché du sang,
Pour le pardon des douces guerres.

L'HUMBLE

Je ne suis point cet homme seul
Qui parle pour être entendu,
Je suis ce démiurge qui beugle :
Chacun voudrait qu'il se soit tu.

On ne connaît de soi au monde
Qu'une si faible et pauvre part,
Qu'il faudrait avouer sa honte
De comprendre tout par hasard.

Assez des hommes qui imposent
Leur impuissance d'être nés,
Quand mourir est si simple chose...
Si vivre vaut d'être gagné.

OH ! SI LE MONDE S'INTERROGE...

Oh ! si le monde s'interroge
Par inadvertance ou hasard :
Je suis dans la première loge
D'un faux et vrai, mais grand départ.

Il me faudrait tout dire au monde...
D'autres l'auraient dit avant moi,
Si le secret de cette ronde
N'était de se perdre avec soi.

Est-ce le temps de la violence,
L'aboutissement du mépris ?
L'homme note l'intelligence :
Douce humilité de la nuit.

L'ORDRE

Homme triste et nu qui te drogues
Pour ne connaître de pitié
Qu'un coin de terre sans la toge
Dérisoire des justiciers,

Te voilà seul et perfectible
Sujet de ton seul châtiment,
Choix de la flèche ou de la cible
Gardien du seul renoncement...

Abrité de Dieu, et sans guide,
Tu te dresses seul sans tourments...
Le ciel parfois te semble vide :
Est-ce ton âme qui se ment ?

LE REFUS

Un homme ici se désimpose
Financier d'un mortel ennui
Où l'homme, et l'ombre, et chaque chose
Se perdent par péché de bruit.

Est-il notion plus simple au monde
Que le silence de la peur ?
Les cris de la vie se répondent,
Les cris de la mort sont un leurre.

Vous me voyez trop plein de honte
Pour admettre un seul faux espoir
Même si les jours se décomptent :
La nuit ne saurait surseoir.

LE CHEMIN

Montagne, je juge inutile
Ce corps qui s'accroche à tes flancs.
Et pourtant tu te fais docile,
Et l'homme se croit conquérant.

Ainsi l'esprit quand il veut naître
Sûr de sa seule passion,
Jauge ce corps qui se veut maître :
Objet d'humaine déraison.

Le corps lentement persévère,
L'esprit l'accepte et se défend.
Chacun s'estime nécessaire
Pour cet obscur cheminement.

JEAN LAUGIER

LE DORMEUR

(Fin.)

Ce n'est pas dans le sommeil que les rêves nous semblent étranges et nous fascinent, mais lorsque nous sommes réveillés et que nous les tenons vraiment pour imaginaires. Et la vie ? Les rêves nous donnent l'idée que la vie pourrait être différente de ce qu'elle est, qu'elle est différente. Et ma vie, en effet, n'est-elle pas irréelle, depuis quelque temps ? Si nous la considérons ordinairement comme vraie et sûre, c'est par une sorte de lâcheté ou d'indifférence, par prudence, parce que nous fermons plus qu'à demi les yeux sur toutes les incertitudes, les impossibilités, les prodiges qu'elle recèle, et que nous ne semblons pouvoir supporter que si nous vivons, en somme, endormis. Et moi qui croyais sommeiller sans cesse ! Alors que c'était, exactement, l'aventure inverse qui m'arrivait. Pour la première fois, je voyais. Pour la première fois j'ouvrais les yeux sur cette chambre, cette campagne étonnante dans sa monotonie, ce pays où je me trouve par quel hasard ? — cette existence invraisemblable que je mène ici, sur Mona elle-même, sur cette curieuse personne — non : sur cette inconnue qu'est Germaine, Mrs. Ridgehearst, la propre sœur de Mona, ma belle-sœur, que je ne retrouve pourtant sous aucun de ces noms, pas plus que dans l'image que j'en garde, il y a des années, sur l'escalier de la Sorbonne, vêtue de ce tailleur étriqué, agitant vers moi un petit paquet de

cahiers verts retenus par un élastique et criant : « Mona m'a dit que vous vous étiez fiancés ! » — que j'en garde comme le témoignage de ce pouvoir qu'a la vie de faire mentir le passé aussi bien que le présent.

***

J'en étais sûr, bien que j'aie pu croire l'ignorer jusqu'au bout. C'est pourquoi d'ailleurs il n'y a pour moi rien de changé. Rien qu'une délicieuse confirmation.

Hier, pour la première fois, j'ai suivi les chasseurs. La journée était grise, mais douce, et ce n'était qu'une petite battue au faisan, non loin d'ici. J'ai accompagné Germaine, qui est un peu mon infirmière. Nous sommes descendus par petits groupes vers la rivière. J'ai beaucoup parlé pendant le chemin : je ne suis plus habitué au grand air, il m'enivrait. Un peu de vent soulevait sur le sentier des feuilles sèches, qui nous accompagnaient un moment. Puis les groupes se sont dispersés, les voix se sont perdues ou se sont tues, et j'ai dû me taire aussi. Germaine s'est arrêtée, non loin du bord de l'étang, à la limite des roseaux et des genêts. J'avais pris un moment, pour l'examiner, son fusil « vingt » que j'ai trouvé extrêmement léger. Elle a insisté pour que je le garde. « Mais je n'ai jamais tiré, ai-je dit. — Je vous apprendrai. — Comment voulez-vous que j'apprenne en si peu de temps ? — Je me tiendrai derrière vous et je vous guiderai, je viserai avec vous. — Je vais tuer tout le monde ! — Tant pis pour eux ! » Nous parlions à voix basse, et vite parce que nous nous retenions de rire. C'était comme une partie de cache-cache, dans mon enfance.

L'attente du gibier est une curieuse expérience. On glisse, on vit avec le changement imperceptible du jour. Le film s'est cassé dans notre tête, dès l'instant même où l'on a décidé que l'affût commençait. Toutes les

choses qui vous entourent restent soudain en suspens, présentes et guère plus réelles cependant que ces images que je pouvais voir aussi dans l'étang, à des profondeurs diverses, à travers une dentelle de feuilles flottantes. Je suppose qu'une grande partie du plaisir de la chasse est là. Un premier vol de faisans a passé, mais sur notre gauche, incolores, et par suite (je me souvenais des conversations de la soirée) trop loin. Ils avaient déjà disparu derrière les hêtres du bord opposé lorsque deux coups de feu secs ont retenti, puis un troisième plus lointain, étiré. Puis un calme surprenant qui m'a fait douter si la chasse n'était pas déjà finie. Soudain un grand faisan est venu droit sur nous, à peine visible contre le ciel, et si rapide que j'ai entendu battre ses ailes au-dessus de moi avant que j'aie pu le mettre en joue, bien que Germaine qui l'avait vu la première ait guidé ma main. Nous avons de nouveau ri silencieusement. Déjà on entendait, au fond du taillis de noisetiers qui descend jusqu'à l'étang, des froissements de branches et les appels des traqueurs. J'ai très bien vu surgir la dernière volée, s'élevant précisément de ce taillis et, pour fuir plus vite, négligeant de prendre de la hauteur. Il y en avait cinq ou six. Je n'avais qu'à suivre de mon point de mire leur progression régulière au-dessus des arbres. Le coup me semblait facile. Ils passeraient à notre gauche, de trois quarts. Ils passaient déjà. Leur longue queue leur faisait un sillage. Les mains de Germaine, sur mes épaules, m'obligeaient à tourner le buste. J'étais déjà en retard. J'ai lâché mes deux coups presque simultanément. Ils étaient au-dessus de l'étang.

Un des faisans est tombé verticalement, comme s'il s'était heurté à un mur. D'excitation, je me suis dressé pour voir, à travers les roseaux, l'eau jaillir à l'endroit de sa chute. Allait-il remonter à la surface ? Évidemment. Il ne s'enfoncerait même pas, ses plumes étalées le soutiendraient. Mais ainsi noyé, perdu sur l'étendue

tranquille de l'étang, il n'avait pas l'air plus considérable qu'un tout petit paquet de feuilles rousses. « Les chiens iront le chercher, a dit Germaine. — Pourquoi pas vous ? ai-je répondu gravement ; vous savez si bien marcher sur l'eau. » Je me suis retourné et nous nous sommes embrassés.

***

Il est question, car c'est la fin de la chasse, de rassembler tous les invités, le week-end prochain, en une grande *party* d'adieu. On décorera le hall, la salle à manger et les deux salons. On dansera. Et moi, que deviendrai-je ensuite ?

Je me suis demandé cela lorsque j'ai eu la certitude d'être guéri. Et puis j'ai haussé les épaules. C'est que je me trouvais tout à fait incapable de me représenter l'avenir. Il a dû m'arriver l'aventure inverse de celle des amnésiques : j'ai perdu ma faculté de prévision. C'en est même comique. Au point que je n'ai pas à me contraindre devant Hanley. Il se douterait de quelque chose que je ne pourrais m'empêcher de lui rire au nez. Je me répète pourtant, sagement : « Et Hanley ? Et Hanley ? Et Hanley ? » Et je hausse les épaules.

« Quelle robe porterez-vous ? ai-je demandé à Germaine.

— La verte, je suppose. Je sais qu'elle vous plaît.

— Excellente idée, a dit Hanley, qui, pendant tout un temps, avait rêvé, le menton en l'air, la bouche entr'ouverte, comme il fait souvent. Il faut que je parte, a-t-il ajouté en se levant. Vous n'avez qu'à faire les invitations. »

Je me suis levé à mon tour.

« Tu me laisses déjà ? a dit Germaine. On ne te voit plus.

— Tu sais bien que c'est pour me donner toutes les chances de te revoir plus vite.

— Tu as l'air fatigué, mon chéri.

— A force de t'attendre, ai-je dit.

— Ou peut-être parce que tu ne m'attends pas assez ?

— Allons ! Ce matin ?

— Ce sera difficile.

— Eh bien ! j'aime mieux ne pas le savoir », ai-je dit en m'éloignant.

Et je remonte dans ma chambre. Aussitôt, je vais tirer les rideaux que Sampleton, chaque jour, s'entête à écarter, et je fais de l'ombre dans la chambre. Si j'écris, c'est dans cette ombre où j'entends seulement ma plume murmurer. Parfois, je lis sans trop savoir ce que je lis. Mais, le plus souvent, j'attends. Je me lève brusquement et je retombe aussitôt dans le fauteuil. Je me mets à rire et je bâille bientôt, apaisé. Oh ! pourvu que je n'entende pas ce sacré cheval, ce serait mauvais signe. Je regarde ma montre : cinq minutes à peine se sont écoulées. Je regarde ma montre, et c'est toute une heure qui est passée sans que je m'en doute, comme si j'avais dormi, le visage contre l'oreiller, où je retrouve par instant la survivance d'un parfum.

***

Je ne rêve plus ; ou alors c'est que je ne m'éveille, chose étrange, que pour retrouver mon rêve. Elle est là, à côté de moi, elle dort. Son visage est sérieux, suave, immobile. C'est une ruche que l'hiver assourdit. Je me tourne légèrement de côté, et je parle :

« Pourquoi ne me dis-tu jamais que tu m'aimes ? »

Pas de réponse, puisqu'elle dort. Je ris silencieusement. Sur la blancheur du drap, ses cheveux sont plus clairs que d'habitude, presque blonds entre les replis d'ombre. Il est tombé hier un voile de neige sur le jardin, et son reflet ne cesse de danser au plafond. Bientôt je

n'y tiens plus, je la prends des deux mains, je la secoue rudement. Va-t-elle parler, une fois éveillée ? Non, elle sourit, mais seulement des lèvres. Tout se passe chaque fois en silence.

***

Ce fut une étrange soirée. Ce fut ?... Mais elle ne cesse de repasser dans mon esprit, comme si j'avais atteint alors l'extrémité du possible. Quelque chose s'est noué en moi, peu à peu, quelque chose qui est peut-être le destin. Quelque chose qu'il aurait fallu trancher. Que j'ai bien failli trancher. Pourquoi ne l'ai-je pas fait, alors que j'étais si heureux ?

Est-il trop tard ? Il faut dire que j'avais beaucoup bu, moi qui ne suis plus habitué qu'à deux doigts de porto après les repas. Et que la soirée était belle ! Comme je fermais facilement les yeux ! Sur tout : le passé, les conventions, l'avenir, Hanley, et même sur ma propre vie. Oui, dans mon exaltation (je me croyais roi), j'ai été jusqu'à envisager la mort comme facile, naturelle. Oui, je crois que mon suicide n'a tenu qu'à un cheveu, et ce n'était pas pour moi une solution, mais une apothéose, un couronnement. A un certain moment (on dansait en haut aussi bien qu'en bas), je me suis avancé, hors des lumières, sur le balcon qui fait le tour de l'aile droite et se prolonge en une terrasse d'où l'on peut facilement tomber, par mégarde. Comble de luxe, j'avais à ma ceinture le revolver à barillet de Hanley. L'air froid me grisait. Mais surtout c'était ce tumulte assourdi que je laissais derrière moi qui me poussait ; cette houle de chaleur, de lumière et de parfum, ce bouillonnement de vie qui me soulevait, puis me berçait tandis que, les yeux fermés, je vacillais au bord du toit plat en me disant : « Je les entendrai toujours, ils dureront toujours... »

Germaine m'a appelé. Elle ne pouvait se passer de moi une minute. C'était scandaleux. Et qu'elle était belle dans sa robe de velours, au large décolleté bateau, qui tombait droite, en s'évasant dans le bas, sévère et tentatrice comme une robe de la Renaissance. C'est cela qui m'a soudain donné l'idée de nous déguiser, plus ou moins. Je me rappelais qu'il y avait au grenier des caisses pleines de toutes sortes d'oripeaux qui avaient servi autrefois à des représentations théâtrales, lors de la fête de la paroisse. Tout le monde était enthousiaste. Riant, criant, nous avons puisé, nous nous sommes lancé de vieux hauts-de-forme, des chapeaux à plumes, des habits de brocard, nous nous essayions mutuellement tout ce qui sortait, magnifique et poussiéreux, de ces caisses enchantées. Nous nous affublions par-ci par-là d'un effet, Germaine avait choisi un diadème (j'aurais voulu lui trouver un masque, mais il n'y en avait que de grotesques), moi une ceinture mexicaine avec une fonte vide (mais j'allai chercher le pistolet de Hanley suspendu dans le hall), d'autres des châles ou des fraises. J'encourageais tout le monde. Tout le monde me plaisait, ce soir-là, et je dois avouer que Billy Teller était très drôle, qu'Helena (je ne la confondais plus avec Marjorie ; elle a des yeux étincelants et un rire qui mord) était charmante, tandis qu'elle forçait Hanley à passer une longue redingote à boutons de cuivre. Elle avait un peigne espagnol dans les cheveux. Je les aurais voulus tous fantastiques et encore plus ivres. Pourtant, vers minuit, c'eût été difficile : tout le monde était noir.

Je dansais avec Germaine. Lorsque la musique s'arrêtait, nous restions au milieu du salon, à peine séparés d'un pas, et nous attendions que la musique recommençât. Quand elle recommençait, nous étions les premiers à repartir. De cette façon, Germaine ne pouvait guère accepter d'invitation, mais personne ne s'en formalisait.

Nous dansions sur le parquet ciré, miroitant du salon, nous dansions dans le hall où le feu, éperdu, ronflait, nous dansions sur le grand escalier et dans la serre, nous dansions sur les miroirs. Tout donnait de la bande, parce que le décolleté de Germaine avait glissé vers la gauche, découvrant une demi-épaule ronde et le sillon plat de la clavicule.

Les chiens se sont mis à hurler vers trois heures : ils en avaient probablement assez de notre raffut. Il a fallu envoyer Sampleton les faire enfermer tout au fond de l'écurie. A ce moment, j'ai remarqué la disparition de mon revolver. Comme il me gênait pour danser, j'avais dégrafé la ceinture mexicaine et l'avais accrochée au porte-manteau de l'antichambre. En revenant du petit salon où j'avais été prévenir Sampleton, j'ai aperçu la ceinture, mais la grande crosse nacrée du revolver ne dépassait plus de l'étui. Comment expliquer ma soudaine contrariété, sinon comme une idée d'homme ivre ? J'ai demandé à Germaine si elle ne savait pas ce qu'il était devenu ; elle m'a regardé en écarquillant les yeux, puis a haussé les épaules. J'ai demandé aux autres. Cela a provoqué un grand tumulte.

« Vous n'avez pas vu le revolver de notre ami ?

— Qu'est-ce qu'il a perdu ?

— C'était au porte-manteau. Il a perdu son parapluie.

— Non, un revolver à crosse de parapluie.

— Pas du tout, c'est un parapluie à crosse de revolver. »

Billy me prenait par le bras.

« Téléphonez à la police. Vous ne pouvez pas nous laisser dans cette incertitude. Je vais me plaindre à Hanley, c'est lui le maître de la maison, après tout. Vous n'avez pas vu Hanley ?

— Il a disparu.

— Il n'y a pas que lui qui ait disparu : nous commençons à être bien seuls.

— Surtout sans revolver.

— Michael, je vous en prie, disait Billy, retrouvez votre sacré revolver, ou je ne suis plus votre ami.

— Cherchons-le, a dit quelqu'un.

— C'est ça, fouillons tout le monde. Les dames d'abord.

— Vous n'avez pas fini ?

— Je vous le dis, c'est un de ceux qui ont disparu qui l'a emporté. C'est eux que nous devons fouiller d'abord. »

Tout le monde s'est dispersé dans les chambres, la bibliothèque, la salle de billard, la galerie qui donne à son tour sur la serre, ouvrant les portes et faisant la pleine lumière sur les couples prostrés, déjetés, pareils à des croix de Saint-André dont les branches soudain bougeaient. Moi seul je cherchais avec anxiété, avec acharnement. J'avais à la fois l'impression de poursuivre quelqu'un, et celle d'être guetté, traqué. Non, je n'étais plus moi-même. Le pick-up que Sampleton faisait fonctionner jouait toujours des tangos ou des fox-trot, mais il n'y avait plus de danseurs. J'examinais les étagères, je retournais les coussins, j'ouvrais les armoires, croisant à chaque instant une petite grappe d'hommes et de femmes titubants, désarticulés, que je ne sais quel sortilège maintenait cependant à peu près liés l'un à l'autre. Ce ne fut que l'habitude ou la lassitude qui me conduisit à ma chambre, que j'avais négligée, me fit poser la main sur le bec-de-cane. La porte s'ouvrit. J'ai vu quelqu'un à ma place habituelle, entre le foyer et la table. On aurait dit que cette statue ridicule s'était affaissée qui, en plein cœur de la cité de Londres, représente William Pitt ou Disraëli assis dans un fauteuil. C'était Hanley, vêtu de la longue redingote. Sa tête reposait, tournée à angle droit, entre ses bras si bizarrement écartés que l'on eût cru qu'il faisait effort pour la décoller du bois. Devant lui, les feuillets sur

lesquels j'ai écrit cette histoire, et le revolver à côté d'eux.

***

Ici se termine le récit de Michel Chavert. Le texte qui suit est de Jacques Dambray.

La lecture des pages que j'ai recopiées ci-dessus me plongea dans une grande perplexité. Le lendemain, en me réveillant, je me dis : « J'ai rêvé. » Non, la lettre de Germaine était là, et les papiers de Michel. Ainsi, non seulement Michel était mort (alors que j'avais cru un instant le sentir revivre), mais Hanley... Que Germaine n'en dît rien dans ses lettres, je le comprenais suffisamment à relire les notes de Michel. Je me laissai même aller à murmurer : « Un remarquable cas de transfert, dans un esprit que la maladie a affaibli... » ; mais je n'étais pas convaincu. Il y avait dans ces événements quelque chose d'un peu trop mécanique, de fatal, de prémédité. Prémédité ? C'est au moment où un soupçon nous point qu'il nous apparaît le plus probable. Aussi, en dépit de la moue dédaigneuse que je lui opposais, l'idée qu'il s'agissait en réalité d'une confession déguisée me fit soudain battre le cœur. Consciemment ou inconsciemment, Michel avait été l'artisan de ce drame : il avait tendu un piège dans lequel le pauvre Hanley était tombé. Et, de ce piège, il avait voulu que me parvînt non seulement la relation minutieuse, mais l'instrument lui-même : ces feuillets abandonnés sur la table, que la jalousie éveillée de Hanley avait découverts, et qui l'avaient conduit au suicide. Je concevais alors que le remords eût pu raviver le mal de mon ami : une justice immanente avait fait son œuvre. Quant à concevoir comment Michel, dont le caractère était si droit, encore que facétieux à ses heures, avait pu être conduit à ourdir une telle machi-

nation, c'était là un problème qui me paraissait relever de la psychiatrie. De la psychiatrie, ou de la morbidité de la passion. Quelle passion démesurée, en effet, et comme ignorante d'elle-même, ne révélaient pas ces dernières pages ? Mais je me défendais de juger. Je n'en savais pas assez long. Et l'amitié entre Michel et moi a toujours été sans nuages, en dépit de nos différences. Car je suis un universitaire sérieux, tandis que j'ai toujours considéré Michel comme une sorte de dilettante ou, si l'on préfère, d'artiste. Je voulus d'abord écrire à Germaine pour lui demander des éclaircissements : je me rendis compte de ce que ce geste aurait comporté d'indélicat. Au demeurant, s'il y avait un secret dans ces pages que je relisais pour la troisième fois, il me semblait qu'il résidait dans leur rédaction elle-même, que j'avais en ma possession tous les éléments qui pouvaient me le faire découvrir, et qu'il me suffisait en somme d'accommoder mon esprit à ce curieux récit, tout comme on accommode son œil. Oui ! — eh bien ! je n'y parvenais pas. A la fin de la journée, je n'y tins plus. J'écrivis à Germaine que je devais aller à Oxford au début de septembre (nous étions en août), et que j'étais impatient de.. Je recommençai ma lettre pour pouvoir supprimer ces derniers mots. J'imaginais soudain Germaine isolée, peut-être complice. Qui sait si cet envoi, après tout tardif, des papiers de Michel n'était pas de sa part un appel ?

Le voyage fut éreintant : partout la bousculade et l'odeur de sueur et d'orange des congés payés. On devait venir me prendre à Oxford. Mais, ici, il faut que je prévienne le lecteur : ce qu'il va lire ne lui semblera pas tant invraisemblable (après tant d'invraisemblances) que comique et d'un goût douteux. Qu'il se dise bien que je suis passé par là avant lui. Et qu'il rie de moi, si le cœur lui en dit, comme il m'arriva à moi-même, un peu après, de rire forcément de toute l'histoire.

Car, comme je sortais, dans une cohue, sur la place de la gare et cherchais du regard la Bentley, peut-être un chauffeur en livrée, j'entendis une voix qui ne m'était pas inconnue prononcer mon nom et je vis venir vers moi... Hanley. Hanley Ridgehearst. Grand, presque athlétique, Ridgehearst me tendait la main. Je n'ai pas à m'excuser du frisson qui me parcourut de la tête aux pieds, comparable à celui que peut faire naître la plus macabre *ghost story*. Seul le ridicule de la scène put me retenir de crier, de tomber. Je me raccrochai à la main de Hanley, une main solide, et alléguai le voyage, la chaleur, la fatigue.

Heureusement, le coup avait été assez rude pour m'empêcher de poser aucune question. Et, lorsque l'air de la course m'eut un peu revigoré, je fus assez sage pour me dire que le silence le plus absolu était de mise. Michel fou me semblait un sujet plus tabou encore que Michel criminel. Michel... Justement Hanley parlait de Michel, et sa voix (je n'osais pas me tourner sur le siège pour le regarder) semblait sincèrement affligée, en tout cas naturelle. La rechute de Michel, juste après cette soirée, une petite fête, une toute petite fête, et qui s'était très gentiment passée, non, personne n'aurait pu la prévoir, et Michel ne semblait-il pas définitivement hors d'affaire ? Ah ! j'avais dû être bien étonné. Je l'avais été. Je m'enhardis jusqu'à demander si Michel n'avait pas paru soucieux pendant les derniers jours (c'est que j'étais toujours sur la lancée que m'avait communiquée son récit), soucieux, ou alors trop gai ? Il était sûrement gai, répondit Hanley, si content d'être rétabli, rien d'étonnant. Non, c'était vraiment un homme charmant, un ami, bien que, naturellement, il ait eu sa personnalité... Quel genre de personnalité ? Mon Dieu, vous le connaissiez mieux que moi, un peu bizarre, si vous voyez ce que je veux dire, mais... Je crus comprendre que Hanley hésitait seulement parce

qu'il n'osait pas se demander tout haut si cette « bizarrerie » n'était pas à mettre sur le compte de l'éducation continentale plutôt que sur celui du caractère de Michel lui-même : rien de plus. Je restais donc prêt à accueillir n'importe quelle révélation.

Il n'y en eut aucune. La grande maison, où je n'étais venu qu'une seule fois auparavant, peu de temps après le mariage de Germaine, était plongée dans un calme merveilleux que soulignait l'ombre de grands arbres à peine frémissants. Une galerie à balustrade courait le long de la façade, contournait l'aile droite et disparaissait à la vue. Le grand hall était froid et obscur. Il me fallut quelques minutes d'accoutumance pour pouvoir bien distinguer Germaine. Je reconnaissais d'abord sa voix, puis sa silhouette, la ligne toujours caractéristique de la nuque et des épaules et, à mesure qu'elle m'apparaissait plus clairement, venait s'ajouter à l'image que je gardais d'elle sur les escaliers de la Sorbonne, ou dans les salles de conférence, celle que Michel avait évoquée dans son récit. Car qu'elle parût plus grande, plus gracieuse et je pourrais dire plus belle (mais elle n'était autrefois que jolie), je n'en pouvais guère douter, surtout à présent que j'avais lu ce récit, n'étant pas moi-même très observateur de nature. Un petit homme d'une bonne cinquantaine d'années, au visage mince et chiffonné, me conduisit à ma chambre : c'était sans doute le nommé Sampleton. J'ouvris aussitôt toute grande la fenêtre et, en me retournant, je ressentis de nouveau un grand coup au cœur : incontestablement, on m'avait donné la chambre même que Michel avait occupée : le lit à colonnes, la longue table de chêne aux pieds évasés, le fauteuil à dossier droit devant l'âtre qu'on ne devait plus employer et dont les chenets de cuivre luisaient. Une grande chambre dont le vide fixait soudain la lumière déclinante que j'y avais introduite. Avant de tirer les rideaux à ramages, je

jetai un coup d'œil par la fenêtre. Je reconnus l'allée aux peupliers et, au-delà, cette campagne que je venais de traverser, qui avait cet aspect usé et pelucheux qu'elle garde quelque temps après la moisson.

Je m'assis dans le fauteuil pour réfléchir, bien décidé, sinon à tirer les choses au clair, du moins à me fixer une ligne de conduite. Oserais-je poser des questions, interroger Germaine ? Mais les quelques paroles banales que je venais d'échanger avec elle dans le hall me laissaient peu d'espoir : j'avais senti en elle une réserve que sa grande simplicité et sa franchise défendaient au lieu de l'exposer, tout en la rendant singulièrement attirante du même coup. Au demeurant, réserve qui pouvait n'être qu'un simple trait de caractère et ne dissimuler aucun secret. Mais alors ? Devais-je admettre qu'il ne s'était absolument rien passé ? Rien ? Hanley, en tout cas, était bien vivant, et j'allais encore pouvoir le contrôler dans quelques instants (je ris en moi-même en me rendant compte de la manière dont je formulais cette évidence). Mais le reste ? Je fis quelques pas dans la chambre sonore, songeant à déballer mes affaires, puis y renonçant pour venir me rasseoir devant la table sur laquelle je posai le petit paquet de feuillets que je me mis à lire, soigneusement, une fois de plus. Après quoi je me relevai vivement et allai les enfouir tout au fond de ma valise.

Une chose me paraissait claire à présent : c'est qu'il y avait eu, chez Michel, à la suite d'une disposition d'esprit morose que la faiblesse consécutive à sa maladie avait sans doute favorisée, une confusion, volontaire ou non, entre le monde des rêves et celui de la réalité. Mais tandis que, chez la plupart, c'est la réalité qui, sous toutes sortes de déguisements, reparaît dans les rêves, il me semblait au contraire que, dans le cas de mon ami, les rêves avaient peu à peu altéré sa perception du réel. Qu'il se fût laissé entraîner à cette confusion, qu'il y

eût même aidé, on pouvait certes le lui reprocher ; d'autant plus qu'il en avait été conscient et que ces pages prenaient toute l'apparence d'une auto-justification, à en juger par le soin qu'il avait mis à relater les diverses phases de son aventure, ou tout au moins de l'image qu'il s'en était formée. Il s'était néanmoins, à un moment difficilement déterminable, produit en lui un oubli, une cassure : alors qu'il n'avait d'abord songé qu'à s'intéresser à ses rêves et à bâtir sur eux une sorte de théorie, soudain il croyait redécouvrir la réalité, quand c'étaient les rêves eux-mêmes qui, mystérieusement, s'étaient donnés comme réels. Je comprenais maintenant l'impression bizarre, la gêne que j'avais éprouvée à ma première lecture : j'avais pris pour un récit ce qui était plutôt son envers ; je croyais voir de face des événements qui m'étaient présentés retournés dans un miroir.

Fort bien. Mais alors, qu'en était-il de la réalité ? Où finissait la relation vraie, où commençait l'illusion ? Et quant au véritable degré d'intimité où en étaient venus Michel et Germaine... En tout cas, j'avais pris ma décision. Je me lavais les mains de cette histoire et je n'avais pas l'intention de m'attarder chez les Ridgehearst. Le souvenir de Michel m'obsédait. Les feuillets qui reposaient au fond de ma valise m'apparaissaient comme une petite charge d'explosif : je faisais figure de ce personnage ridicule à qui l'on a lancé, comme une pomme, une grenade allumée, et qui ne sait comment s'en débarrasser. Et cette chambre... De derrière les rideaux me parvenaient des bruits confus que j'apprenais peu à peu à reconnaître. Allais-je entendre bientôt le trot du cheval ? Heureusement, le gong qui sonnait pour le thé vint m'arracher à cette perplexité. Germaine m'attendait au pied de l'escalier.

« Vous ne m'avez pas dit si vous aviez bien reçu cette enveloppe de Michel... »

Son air était candide et, comme je la regardais en face, elle sourit, droit dans mes yeux.

« Des papiers d'affaires », répondis-je.

Germaine ne sourcillait pas. J'ajoutai hypocritement : « Je m'occuperai de tout. »

Nous ne parlâmes plus de Michel le reste de la journée.

***

On ne savait pas encore si le corps de mon ami serait ramené en France. Le lendemain après-midi, j'accompagnai Germaine jusqu'au cimetière de la bourgade voisine du domaine, où il avait été enterré. C'était plutôt un square en bordure de l'église. Les tombes basses, recouvertes de gazon, s'avançaient jusqu'à la rue. On en était aussitôt entouré, mais avec discrétion : c'est à peine si les plus hautes dépassaient mes genoux. Celle de Michel était pareille aux autres : un nom et deux dates. Nous nous assîmes sur un banc à l'ombre d'un tilleul. La journée avait été brumeuse. De l'autre côté de la rue, quelques ménagères en robes jaune-canari, bleu électrique ou vert-pomme attendaient l'autobus. Elles tenaient en main de grands cabas aux couleurs également violentes. Derrière elles, les étalages, les enseignes, étaient pareillement bariolés. Ces taches de couleur vacillaient à travers la brume comme dans une prise de vue sous-marine. Le car de la « Green Line » s'arrêta dans un grincement, trépigna quelques instants et repartit, découvrant le trottoir vide. Je me tournai vers Germaine et lui offris une cigarette. Ses cils battirent au-dessus de mon briquet et je pus l'examiner avec plus d'attention que lorsque je rencontrais son regard : elle inclinait un front mat encadré de cheveux châtains à partir desquels la ligne des tempes fuyait avec une suave obstination.

Comme nous revenions vers la maison, Germaine m'interrogea sur mes travaux.

« Je n'en ai que pour quelques jours, répondis-je. Quelques ouvrages à consulter, quelques photocopies de manuscrits à faire prendre...

— Nous n'avons pas de chauffeur pour le moment. Mais, pour vous rendre à Oxford, vous pourrez prendre l'Austin : c'est ma voiture. Quand recommencent vos cours ?

— Seulement au début de novembre. »

En rentrant, nous trouvâmes un feu allumé dans l'âtre du hall ; la soirée était fraîche et je fus heureux de pouvoir me chauffer. Germaine revint bientôt avec un ouvrage et s'installa dans un grand fauteuil de tapisserie. La moitié de son visage était dans l'ombre ; l'autre moitié semblait flamboyer. Je proclamai ma satisfaction de pouvoir me rôtir à ce feu confortable. C'était une fameuse institution que celle des feux ouverts.

« A condition, dit Germaine, d'avoir aussi le chauffage central. Hanley, d'abord, ne voulait rien entendre, mais il a fini par s'adapter.

— Vous aussi, dis-je, il a bien fallu que vous vous adaptiez à beaucoup de choses. Vous avez certainement pris des Anglais ce qu'ils ont de meilleur : une sérieuse insouciance. Et pourtant j'ai l'impression que vous êtes restée très Parisienne et que... »

Je m'interrompis brusquement. Mais Germaine disait :

« Si vous êtes libre jusqu'en novembre, pourquoi ne resteriez-vous pas avec nous ? Vous nous feriez tellement plaisir si vous acceptiez. Ce sera bientôt la chasse. Hanley dit que le domaine ne vaut rien, au fond, mais que la chasse est une des meilleures du Sud.

— Vraiment, dis-je, je ne sais...

— Nous en parlerons à Hanley. »

Une fois remonté dans ma chambre pour faire un brin de toilette avant le dîner, je me traitai d'imbécile.

Je me mis même à jurer tout haut. Et pourquoi ne resterais-je pas, après tout, le temps au moins, non pas de faire prendre ces photocopies dont je n'avais pas vraiment besoin, mais d'écrire, par exemple, la fin de cette histoire ? Le début en était là, dans ma valise. Il allait donc falloir m'installer. Non, à vrai dire, rien ne me pressait. Et Michel, pensai-je soudain, qui s'ennuyait, n'avait-il pas tout simplement écrit un récit, en effet, qu'il avait tenu à m'envoyer, dont aucun épisode n'avait été réellement vécu, non, pas même rêvé ? Curieuse idée, mais qui ne changeait rien à rien. Étais-je sûr moi-même, depuis que j'avais été accueilli en gare d'Oxford par le fantôme de Hanley, que rien de ce que je pensais, de ce que je faisais, dût être pris vraiment au sérieux ? « Mon cher Michel, dis-je, je n'aurais pas cru cela de toi. Ni de moi. Je suis tout bonnement en train de mordre à l'hameçon. Et si c'est bien là un piège que tu m'as tendu, eh bien ! je veux croire que tu es en enfer. Où mettais-tu ton nécessaire de toilette ? »

MAURICE-JEAN LEFEBVE

UN NOUVEAU SATELLITE

Le siècle a soixante ans. Moi aussi. Mon jumeau me survivra, mais nous allons encore du même pas. C'est une étrange impression que d'exister ainsi en pleine force, en pleine lucidité et pour si peu de temps. L'âge de la retraite est devenu un apogée. J'apprécie d'autant plus cette conquête de l'époque qu'elle m'apparaît fragile. Survivant étonné de deux catastrophes mondiales, autorisé par les progrès de la médecine à une certaine longévité mais soumis aux hasards quotidiens et menacé d'anéantissement atomique, je ne sais à quoi mesurer mon espérance de vie. Ce qui est sûr, c'est qu'hier s'éloigne. On n'y pense, dit Nehru, qu'au lit ou en prison. La nostalgie a perdu ses lettres de noblesse. L'autorité des précédents diminue et l'expérience devient plus impérieuse. Il arrive tellement d'avenir dans notre nacelle qu'il faut bien, pour rester en équilibre, jeter un peu de passé. J'ai connu une époque où l'on s'informait jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans de l'état du monde vingt-cinq ans auparavant. On appelait cela : les études. Ensuite, on se reposait dans l'action pendant le reste de sa vie. Maintenant, nous sommes tous, en permanence, à l'école de l'actualité. Vivre au présent : ce fut toujours le conseil des Sages. Il devient facile de le suivre quand le présent est de plus en plus riche et la mort de moins en moins considérée. (Je prévois une rétrogradation des défunts, une simplification des cercueils, une crise de l'embaumement, la fin des cimetières à statues et à pho-

tographies, une discrétion d'outre-tombe, des deuils brefs et relaxés). J'ai donc allumé joyeusement ma soixantième bougie, et je me suis donné à sa lumière, une fois de plus, le spectacle du monde.

Ce mot a changé de sens, ou plutôt d'échelle. « Le temps du monde fini commence » écrivait naguère Paul Valéry. Eh bien, il n'aura pas duré longtemps. Depuis ce propos célèbre, l'homme a exploré la stratosphère et les profondeurs marines et il attaque aujourd'hui l'intérieur de la terre. Il s'évade aussi, à travers des lunettes, vers l'infiniment grand et l'infiniment petit. Des télescopes, perçant l'espace, remontent le temps ; ils nous montrent déjà, dans des galaxies lointaines, l'univers tel qu'il existait il y a deux milliards d'années ; on espère arriver bientôt à son commencement — ou apprendre qu'il n'a jamais commencé. Les atomes révèlent leurs mondes intérieurs. Ils passaient pour indestructibles ; on opère maintenant entre eux les transmutations dont rêvaient les alchimistes. Nous produirons, nous créerons avec la bombe qui devait nous détruire. Manieurs d'hydrogène, c'est-à-dire fabricants de soleils, nous arriverons peut-être à rallumer le nôtre quand il menacera de s'éteindre. La « fin du monde » qui effraya nos enfances s'estompe. Derrière nous aussi des profondeurs s'éclairent. Des insectes, interrogés dans la nuit perpétuelle des cavernes, racontent la préhistoire. L'Histoire elle-même est pleine de surprises. Les Hittites ont surgi de quelques vieilles pierres, d'anciens mythes sont déchiffrés au fond des inconscients, Jésus-Christ publie des inédits.

Dans toutes les directions l'Univers s'ouvre comme une fleur. L'espace se dilate, le temps se dédouble, le chercheur transforme ce qu'il étudie, l'homme s'aventure dans des domaines où le haut et le bas, l'avant et l'après ne sont plus discernables. Les chefs politiques lancent des spoutniks de métal dans le ciel où leurs prédécesseurs se bornaient à éteindre des étoiles morales.

Notre globe s'est rétréci à la mesure du sommeil humain : on pourra bientôt voler en dormant entre tous les aéroports du monde, ils seront donc pratiquement équidistants ; on choisira simplement, le soir, le lieu de son réveil ; il n'y aura plus que des différences en dollars, réduites à leur tour par la baisse universelle des tarifs. En 1960, année où les avions de ligne vont rattraper le soleil dans sa course, le « Rien que la Terre » de Morand se confirme, mais un écho ironique lui répond : « Tout l'Espace ». L'homme ascensionnel échappe à sa planète et la regarde. Spectateur émerveillé, il oublie qu'il est aussi acteur et rêve d'assister de Sirius à une guerre atomique sur la Terre.

Oui, le temps du monde infini recommence. Pas pour moi. Seuls des hommes jeunes, placides, un peu idiots, longuement entraînés, iront voir bientôt les paysages de la Lune. Éliminé par le conseil de révision, je reste enfermé dans dix kilomètres d'air. Enfermé aussi dans ma culture, qui m'empêche de trouver beaucoup d'intérêt hors de l'homme. Mais cette prison me plaît, et d'ailleurs c'est elle qui finira par annexer le reste. Je ne crois pas à la prochaine disparition de l'espèce humaine. Son pullulement aura raison de toutes les bombes. Elle humanisera, par l'expérience et le langage, ce qui la déconcerte aujourd'hui. Elle se passionnera pour des objets qui échapperont à ses sens. Elle régnera sur un univers réinterprété où les choses paraîtront moins différentes des êtres. Je me soigne pour suivre encore un peu le déroulement de la prodigieuse aventure.

* * *

Voyager en avion n'est pas seulement une commodité, c'est un devoir. Les engins de l'homme devront ramper quelque temps encore avant de prendre un vol vertical ; les passagers financent cet entraînement. La vitesse n'a

pas encore réussi à dégoûter les hommes de leurs querelles ; l'ubiquité y pourvoira. Banni de la stratosphère, je m'efforce au moins de devenir, en tournant autour du globe, un petit satellite atmosphérique. Il y a des « secrétaires d'État volants » dont on compte les semaines, les mois passés en avion. Je me sens un écrivain du Ciel, intéressé par les escales mais plus encore par le trait d'union qu'il cherche à établir entre elles et que ses trajets figurent. Je porte en moi l'immense curiosité réciproque des entrepreneurs qui voudraient élargir leurs échanges, des intellectuels qui aspirent à s'évader dans l'idéologie adverse, des peuples qui voudraient apprendre les uns des autres de nouvelles façons de rire et de rêver, des stratèges désaffectés par leurs succès, neutralisés dans le grand équilibre de la Terreur, qui cherchent un ennemi commun dans les astres.

A quoi mène tout cela ? Quel enseignement tirera-t-on d'un voyage dans la Lune ? Quelle sera la civilisation du Monde Unique ? Ne le demandez pas, vous ne le saurez qu'ensuite. Faire avant de réfléchir et pour avoir de quoi réfléchir, c'est le programme de notre époque. Vous pouvez vous en indigner, mais attention au ridicule, car vous vous démentirez en suivant le mouvement. Vous montez en avion, vous irez dans la Lune. Vous votez des crédits atomiques, vous serez citoyens d'une République universelle.

Les aéroports sont des temples du ciel. Alentour la terre se tasse, s'anéantit. On ne voit sur les pistes que des oiseaux monstrueux, aux yeux transperçants, au sang de flamme. Pour nous, il fait déjà nuit, mais pour eux, dans un instant, le soleil brillera par delà les nuages traversés, l'ombre de la Terre dépassée. Quand un Superconstellation se pose, une petite armée de véhicules et d'hommes vient le soigner. Tout cela grouille, mais lui seul existe. Des phares puissants l'illuminent. Quelques fourmis se

hasardent à lui marcher dessus. Il peut les disperser rien qu'en laissant éclater ses pneus. Quand il s'est bien nourri, il m'appelle. C'est un moment magnifique. L'avion se concentre, se tend, vibre à travers toutes ses tôles et tous ses passagers, il veut voler, il vole. L'hélice tourne si vite qu'elle est devenue invisible. Entre 4 et 5 000 mètres, le monde oscille un instant, je le perds en moi. Puis tout rentre dans l'ordre et je m'installe dans une vie supérieure. Il faut, hélas, en revenir. Parti pour Delhi sans m'informer des escales et me croyant au-dessus de la Méditerranée, je m'étonne de me *sentir* descendre. (En avion, on ne *voit* jamais rien, on interprète des vertiges.) Dix minutes plus tard, je suis à Francfort, dans un petit autobus, roulant vers un repas de saucisses. Au retour de ces escales imprévues, la grande-machine-à-faire-peur où l'on a laissé ses affaires est devenue une maison chargée de souvenirs. *Home, sweet home.* Il y en a toujours un, par rapport à quelque chose d'encore plus étranger.

Ces moments d'attendrissement sont rares. Je pense plutôt à l'avion comme à un souverain dont je suis l'esclave. Il me réveille quand il lui plaît et me fait attendre longuement dans ses antichambres. Je me souviens d'aubes glacées avant des jours torrides, d'heures vides sous des Tropiques anonymes où je m'entourais de cigarettes allumées pour tenter d'éloigner les moustiques. Je me disais alors : « Qu'est-ce que je fais là ? Pourquoi me suis-je déporté moi-même ? » Maintenant, ces imprévus me sont devenus familiers. J'ouvre des romans dans les aérogares, je les quitte un instant pour monter un petit escalier, je les continue dans le ciel et les referme à l'arrivée comme on replie son journal en descendant d'une rame de métro.

Cependant l'hôtesse, quand elle vient me chercher, m'apparaît encore comme une ennemie. Pour moi, ce jeune corps en uniforme est la figure moderne de la

Mort. On ne la réduit plus à un squelette, comme dans les fresques du Moyen Age, on la recouvre de chair, on la maquille, on la propose. Elle m'introduit dans un faux paradis auquel me préparaient déjà les fauteuils trop confortables de la salle d'attente. Un jour, dans l'avion, cette starlette est venue s'agenouiller auprès de moi. C'était plus commode pour me montrer la carte, mais j'évoquai plutôt une scène d'intimité amoureuse. Elle s'agenouillait parce que nous volions au-dessus de la banquise. En cas de chute, peut-être irait-elle jusqu'à m'embrasser ? Cette idée peut paraître bizarre. Cependant, dans un avion, sang et essence, cœur et moteur ne sont pas si distincts. Tous les visages pâlissent quand une hélice s'arrête. Il est donc naturel que les compagnies recourent à une diversion de vénusté. Le désir seul peut affronter la peur — mais cette égalité même les associe. Au départ, j'interroge des yeux l'inconnue qui, debout à l'avant de la carlingue, nous regarde et nous compte. Les demi-laides me rassurent, la Beauté m'annonce une catastrophe.

Les hôtesses américaines font leurs démonstrations de sauvetage avec des grâces de mannequin. Leurs bretelles, leurs ceintures pneumatiques ont l'air d'appartenir à une nouvelle mode, et quand elles les enlèvent, on croit assister à un *strip tease*. J'ai vu ce numéro, par temps d'orage, au-dessus de la mer caraïbe. Il nous fut démontré que, si nous ne périssions pas dans le choc, nous pourrions, grâce aux conseils de l'hôtesse, flotter quelque temps sur l'eau — mais elle ne nous disait pas comment on effraie les requins. Ma voisine vénézuélienne devait aussi se poser cette question, car elle compulsait alternativement un gros missel et un traité d'astrologie (deux assurances valent mieux qu'une). Je lisais en elle à travers ces intercesseurs et sans doute savait-elle que je savais. Nous voisinâmes ainsi plusieurs heures, très calmes, redoutant secrètement de ne plus être bientôt qu'une seule bouillie.

C'était notre façon de communier au progrès, qui tend à remplacer les maladies par des accidents.

Mais assez sur la peur. N'est-elle pas, en réalité, ce qu'on cherche en avion ? Frôler la mort tout de suite pour oublier qu'elle est au bout de la vie, naître et renaître sans cesse de dangers évités, c'est la loi des individus comme des nations. Enquêtes et conquêtes ne sont que les prétextes de ce jeu.

***

Fondre du haut du ciel, comme un aigle, sur un pays-semaine ou un pays-journée, me gorger de lui, essayer follement de prendre toutes ses femmes dans mon regard et sa diversité dans mes catégories : voilà une razzia assez enivrante. Quand le voyageur aperçoit de nuit la ville rêvée, avec ses feux étendus jusqu'à l'horizon, quand il tourne en cercle au-dessus d'elle comme pour mieux désirer sa proie, quand il voit se rapprocher, bijoux offerts au pillage, les diamants, les rubis et les émeraudes de l'aéroport, il se sent une âme de vainqueur. Mais il repart toujours avec mauvaise conscience. Il a, malgré lui, ajouté à la somme de l'injustice et de l'erreur. Dans l'avion du retour, il restitue en pensée au serviteur fidèle ce qu'il s'est laissé prendre par l'escroc et le mendiant. Il imagine ce qu'il a négligé de voir. Il déchiffre dans un livre les signes qu'il n'a pas su lire dans la pierre. Il apprend l'histoire d'un art parce qu'un objet inconnu lui a fait honte dans une vitrine. C'est seulement ainsi, dans le regret des occasions perdues et l'amère trituration des souvenirs, qu'il atteint enfin un peu de réalité.

Arriver n'est souvent qu'une illusion. Monnaies, douanes et lois rétablissent la barrière qu'on croyait avoir traversée. Aux escales, des artisans locaux vous proposaient leurs œuvres mais n'acceptaient pas vos devises. Un antiquaire vous montre maintenant, par

pure cruauté, d'anciennes poteries qu'un édit vous défend d'emporter. Vous avez quitté la France, mais n'avez pas atteint l'Asie. Vous êtes dans ce grand pays-de-nulle-part où se déroulent les voyages modernes. Les lignes d'aviation relient des capitales standards où les hôteliers construisent des demeures pareilles. Si une menace de couleur locale persiste, ils procèdent à une désinfection minutieuse. A l'*Erawan* de Bangkok, une machine infernale va droit devant elle, soufflant, fumant et purifiant tout, impitoyablement. Je l'ai vue avaler en un instant quelques clients, des serveurs, un orchestre, une chanteuse de charme. Quand la fumée s'est dissipée, la salle était vide. Après cinq minutes, les figurants ont repris leurs places, mais ils étaient devenus inoffensifs. Ni moustiques, ni particularités. L'Amérique avait été substituée à l'Asie... Ces palaces ont aussi leurs raffinements, que je ne voudrais pas méconnaître. Dans les chambres, le téléphone sonne très doucement, comme s'il évoquait un souvenir. Le papier rose de la salle de bain est d'une délicatesse à fendre l'âme. Pendant les trajets d'ascenseur (de plus en plus rapides et de plus en plus longs) une voix douce fredonne à votre oreille. Où donc ai-je été aimé pour la dernière fois ? Ah oui, c'était à l'*Impérial* de Tokyo.

A peine sorti de ces enclaves internationales, on se heurte à la barrière des langues. Pensant une chose, on en dit une autre. L'interlocuteur, par politesse, fait de même. Les idées perdent leurs contours, la conversation ressemble à un combat de mollusques. On y renonce enfin, mais on continue à poser bêtement l'un sur l'autre le mirage des antipodes. Que de fois des inconnus, apprenant que j'étais Français, m'ont parlé des Champs-Élysées (en prononçant toutes les consonnes) avec un regard noyé ! Je crois qu'ils imaginaient, au lieu d'un fleuve d'autos entre des cinémas, le paradis de la mythologie. Tout se gâtait quand j'essayais d'aller plus avant.

Le voyageur professionnel — météore qui traverse des pays d'ancienne coutume en prétendant les comprendre — est toujours pour l'indigène un objet de scandale. Étranger partout (même dans son pays), il parle des religions comme de cultures, s'intéresse à toutes mais s'étonne qu'on puisse en prendre aucune à la lettre et montre par sa curiosité des légendes locales qu'il se croit en visite chez des enfants. Ce qu'on appelle hospitalité est une technique subtile par laquelle on le met à l'honneur pour mieux le tenir à l'écart.

J'entends toujours dire beaucoup de mal des peuples chez lesquels j'ai l'intention de voyager (surtout par leurs voisins). Après m'être préparé, selon les cas, à être lynché, espionné, dévalisé, j'ai sur place d'heureuses surprises. Dans toutes les villes du monde, un étranger qui cherche son chemin — au propre ou au figuré — inspire la sympathie. (Il est vrai que sa maladresse donne aux autochtones un agréable sentiment de supériorité.) Bien des passants m'ont prodigué leur temps. Malheureusement, ils semblaient croire que je voyageais pour voir ce que je connaissais déjà. Les primitifs cherchaient, pour me la montrer, la hutte qui ressemblait le plus à la Tour Eiffel. Un Siamois qui aurait pu m'expliquer le bouddhisme m'a conduit au champ de courses de Bangkok, tout heureux de me rendre Longchamp. Les Chinois m'ont fait admirer l'électricité, réinventée par Lénine, et le repiquage du riz, réinventé par Mao Tsé Toung. Tous se liguaient pour me dérober leurs secrets nationaux et s'irritaient secrètement de sentir que j'étais venu pour les découvrir. Des Brésiliens ont déploré devant moi les fluctuations du café sans jamais avouer que ces fluctuations les amusent (c'est leur poker) et qu'ils ne souhaitent pas vraiment les supprimer. Des Russes m'ont vanté les bienfaits de l'organisation communiste. C'était une façon de ne pas me dire : « Les responsabilités nous effraient et nous préférons que d'autres décident pour

nous. » Heureusement, la vérité que mes interlocuteurs tentaient de dissimuler éclatait malgré eux. Enquêter, c'est apprendre à lire dans les actes, les gestes, les silences, le démenti des propos.

De nos jours, le voyageur n'a plus besoin de lettres d'introduction. Il se présente directement. Les Américains apprécient cette simplicité et les Asiatiques considèrent d'emblée comme un nabab tout homme qui a trouvé les moyens d'arriver jusqu'à eux. Ce qu'il y a de plus plaisant dans ces relations de hasard, c'est leur côté carnavalesque. On vous adjuge la situation qui paraît correspondre à vos connaissances et à vos comportements. Un certain Professeur Luce a ainsi pris naissance au-delà des mers. On lui attribue des spécialités diverses, on se l'adresse d'Université en Université, il revêt des robes de docteur. Ce personnage me convient assez bien et j'ai fini par l'adopter. C'est peut-être à Paris qu'on se trompe en me prenant pour un bourgeois du XVI^e^ arrondissement.

Je ne dérange que rarement les ministres et hauts fonctionnaires. Avec eux, pas de travesti. Ils vous connaissent toujours mieux que vous ne les connaissez. Nous n'avons que nos souvenirs ; ils ont des fiches. Mais il arrive que cette machine fonctionne mal. Cette année, un ministre des Affaires Étrangères auquel je rendais visite m'a rappelé notre dernière conversation. Or je ne l'avais jamais rencontré. Une secrétaire prit des notes tout au long de notre entretien ; sans doute rappellera-t-elle un jour mes propos à quelque autre visiteur. On introduisit après moi un plénipotentiaire arbitrairement identifié à un gouvernement lui-même arbitrairement identifié à un peuple. (Le premier désapprouvait le second et le troisième aspirait à les renvoyer tous deux, mais le protocole n'a pas à connaître de tels détails.) Entre ces visites de signes à un signe, y a-t-il parfois dans ce bureau une rencontre d'êtres humains ? J'en

doute. Ces grands diplomates semblent toujours loin de ce qu'ils disent. D'un autre monde, ils préparent des ricochets dans celui-ci. A Shanghaï, j'ai été voir dans sa fosse un montreur de marionnettes. Il maniait ses poupées d'un air las et je m'étonnai d'entendre des rires et des cris dans la salle. La ligne de vision du public passait un millimètre au-dessus de lui. Calcul en deçà, spectacle au-delà. Cet artiste abrité qui fabriquait des émotions ressemblait aux hommes d'État que je venais de rencontrer.

Ce qui m'intéresse, c'est de suivre, d'un voyage à l'autre, les lents changements du monde. Cette année, dans l'Inde presque immuable, un peu moins de dieux dans les films et de leçons de morale dans les discours politiques. Aux États-Unis, un commencement de doute sur l'américanisme (c'est justement ce qui manquait à ce grand pays). Je remarque aussi des changements en moi-même. Le voyageur de 1960 ne visite plus les autres continents comme un zoo. Il ne s'amuse plus des cheveux crépus et des yeux bridés comme des bosses du dromadaire et de la poche du kangourou. Noirs et Jaunes sont des frères, engagés dans notre aventure. On l'éprouve parfois au bout du monde dans un regard vraiment *échangé* avec un passant — un regard qui dit : « Nous ne pouvons pas communiquer, nous ne nous reverrons jamais — et pourtant... » Le civilisé qui, hier, méprisait le « barbare » n'avait sur lui qu'une avance de quelques siècles (réduite aujourd'hui à quelques décades par l'accélération de l'Histoire). Le principal apport de ma culture est de me permettre d'entrevoir l'avenir vers lequel l'illettré se dirige en aveugle. Je tourne d'avance les pages d'un prodigieux roman social dont il sera le héros. J'existe en lui plus fortement que lui-même. Voilà un plaisir moins parfait mais plus aigu que la participation du touriste au passé des musées.

***

L'opposition Est-Ouest est, jusqu'à nouvel ordre, l'axe du monde. Le rideau de fer ou de bambou ne s'élève pas seulement aux frontières du monde soviétique ou du monde chinois mais en mille lieux imprévus : dans des avions où équipages et passagers se disputent sur le lieu de l'atterrissage, entre des villes industrielles et leurs banlieues rurales, dans des enceintes parlementaires, dans des familles divisées, et parfois à l'intérieur d'un esprit. Libéraux et communistes se plaignent réciproquement, même quand ils se ressemblent. L'Occidentale qui, préférant son travail à sa famille, a placé ses enfants dans une crèche s'indigne d'apprendre qu'une Chinoise vient d'en faire autant. L'U. R. S. S., dénoncée comme matérialiste, est un pays victorien où foisonnent les bons sentiments que les idéalistes devraient éprouver. Tandis qu'à travers la multiplication des divorces la prostitution conjugale se développe aux États-Unis, l'union libre prend dans les pays totalitaires une dignité qui mériterait plus de cérémonie.

J'ai consigné sur un carnet quelques scènes vues dont je m'amuse, au retour, à faire deviner le décor. Un chauffeur de taxi qui vient de me charger sort un cahier où il note le lieu et l'heure. « C'est en Russie ! » Non, c'est aux États-Unis. Des passants rossent un policier qui n'a pas traité assez gentiment un ivrogne : « C'est aux États-Unis ! » Non, c'est à Moscou. Les progrès universels de la technique sont, dans chaque pays, attribués à l'idéologie locale. Entre les deux camps, il subsiste, certes, des différences vitales, mais ce ne sont pas toujours celles dont on parle. Les contrastes qui s'accusent entre la majoration occidentale et la négation orientale de la sexualité, entre la révolution perpétuelle de l'art « libre » et la fixité du « réalisme socialiste » sont peut-être aussi importants que la controverse sur le régime de la propriété.

Dans les conférences internationales, les leaders de l'Union Soviétique et ceux de l'O. T. A. N. mènent des négociations de maquignons, si longues et si mesquines qu'on arrive à s'en désintéresser. Ils me font penser aux lutteurs adipeux que j'ai vus s'affronter à Tokyo. Ces mastodontes s'observent longuement, répandent de l'eau sur le sol, paraissent dégoûtés l'un de l'autre, s'en vont faire un tour, puis, une minute avant la fin, s'affrontent en quelques gestes décisifs. Faut-il trembler ou sourire ? Les atomistes de service préparent-ils l'électricité pour tous ou la destruction de la planète ? Les énormes armements des Grands rendent suspectes leurs démarches les plus innocentes. Qu'ils le veuillent ou non, leurs expériences sont ambivalentes. Quand ils visent le ciel, c'est en louchant vers le sol et leurs fusées sont prises pour des coups de semonce. Quand la lune sera atteinte, New-York ou Moscou se sentira détruit. Mais plus la capacité de destruction se développe, moins nous croyons à son emploi.

Les adversaires de la guerre froide ressemblent à ce Noir et ce Blanc enchaînés qu'un film a montrés récemment : ennemis, mais irrémédiablement solidaires. Même quand ils s'invectivent, ils respectent avec soin des traités non écrits, des lignes établies n'importe où dans la confusion de guerres finissantes. Leurs dirigeants semblent d'accord pour ne pas se battre et pour ne pas s'entendre. L'un et l'autre événement les élimineraient ensemble. Ils sont ligués plus fortement encore contre le loisir. Ce mot leur fait peur : dans un monde déspiritualisé, il est devenu synonyme d'ennui. Ils cherchent donc désespérément, par des tensions artificielles, des surpopulations absurdes ou des inventions de confort superflues, à retarder l'heure de la contemplation. Cependant, des forces puissantes, venues du fond des peuples ou du fond des machines, les font évoluer l'un vers l'autre et les vouent à se réconcilier, à se fondre, peut-être, dans

l'abondance. Les légers rapprochements qui s'esquissent déjà sont les événements majeurs de notre époque. En U. R. S. S., les ouvriers soviétiques peuvent changer d'emploi, et l'on envoie les opposants à la campagne au lieu de les envoyer à la mort. Les États-Unis commencent à financer des États neutres, des industries concurrentes et des plans socialistes. Les marchés communs où le protectionnisme voudrait se rétablir se transforment en étapes vers des rapprochements plus vastes. L'Europe est dépassée avant même d'être constituée. Partout les cadres s'élargissent irrésistiblement et les renversements des politiques intérieures — disgrâce posthume de Staline ou crépuscule d'Adenauer — traduisent cette poussée. Ce qu'on entend ainsi à Bonn ou à Moscou, c'est le craquement des coutures du monde.

Certaines indignations sont équivoques. Les Occidentaux dénoncent l'occupation chinoise du Tibet, mais ce qu'ils critiquent est moins la fin que le moyen (un moyen qui, en tel lieu, à tel moment, est peut-être nécessaire à cette fin). Le marxisme qui se répand en Asie apparaît au président de la République indienne comme une fleur du rationalisme européen. Le capitalisme en est une autre. Le bourgeois qui pleure sur le Dalai Lama préfère tout de même le tracteur au moulin à prière et son propre effort tend à remplacer l'un par l'autre. Les marxistes aussi imitent ce qu'ils critiquent. Dans les États communistes du XX^e siècle comme dans les États bourgeois du XIX^e, c'est aux dépens des travailleurs que se fait l'accumulation de capitaux dont profiteront les générations suivantes. L'Occidental et le totalitaire ne sont pas vraiment contemporains : l'un exploite ses grands-parents, l'autre est exploité par ses futurs petits-enfants. On croit qu'ils s'opposent, ils occupent plutôt des positions différentes dans le temps d'une évolution unique. Du point de vue de la morale politique, les deux camps ne sont pas égaux : le *statu quo* est aujourd'hui plus menacé,

la vérité plus déformée, la liberté moins respectée à l'Est qu'à l'Ouest. Mais cette situation même est l'aboutissement d'une Histoire et l'on travaille mieux pour la paix en cherchant à la comprendre qu'en en dénonçant les effets.

Parce qu'on a pu enfin la quitter (pour l'espace), la Terre apparaît dans son unité. Parce que des caméras-fusées l'ont photographiée, parce qu'on l'a vue ronde sur des écrans de cinéma, il est plus facile de l'imaginer comme un seul pays voué à se donner quelque jour un gouvernement unique. Ce gouvernement a déjà une petite existence administrative dans les organismes internationaux. Mais on parle une langue artificielle où finalement personne ne se reconnaît. La vérité est bannie parce qu'on la juge explosive. Hélas, il ne suffit pas de nier les tensions pour les faire disparaître. Les cotisations humanitaires de certains gouvernements sont même des alibis qui leur permettent de poursuivre en toute tranquillité leurs politiques nationalistes. Ils s'astreignent seulement à entretenir de petits lacs d'irréalité où l'Onu et l'Unesco peuvent contempler leur image. Certes, il est bon qu'il y ait des fonctionnaires apatrides chargés d'établir certains contacts et d'empêcher certaines frictions. Mais il nous faut aussi des Hammarskjöld privés à la recherche de conciliations plus profondes.

Nous ne sommes pas encore à l'heure de l'espéranto, nous sommes à l'heure des traductions. J'en cherchais quelques-unes cette année en me promenant à travers le monde. Je disais aux communistes : « Vous prétendez au bonheur et tombez dans la puissance. » Aux sous-développés : « Ne vous figurez pas que vos négligences vous confèrent des droits. » Aux nantis : « Une sous-humanité menaçante se développe aux lisières de la civilisation. Défendez-vous contre elle en la stérilisant par des injections de prospérité. » Aux Russes : « Invitez les Chinois à vous envoyer des travailleurs, puisque vous n'en avez

pas assez et qu'ils en ont trop. » Aux technocrates : « Attention, vous attaquez des résignations avant d'avoir assuré des progrès. » Aux nations : « Vous m'apparaissez comme des provinces : c'est donc qu'une patrie mondiale se crée. » A tous les hommes : « Votre problème numéro 1 est le même. Vous voulez survivre dans la liberté. Il vous faudra donc, jusqu'à la fin des temps, mener une lutte sur deux fronts : contre la tyrannie du besoin et contre celle du pouvoir. Gardez-vous à droite et gardez-vous à gauche ! Ne vous laissez pas mystifier par les sectaires du front unique ! »

En certaines minutes d'illusion, je me croyais chargé de mission par l'Humanité. J'imaginais de vastes traités de paix entre la propriété et l'État, entre la production et la population. Je réparais le monde comme une machine détraquée. Je freinais la Chine, j'accélérais l'Inde, je détendais l'U. R. S. S., je spiritualisais les États-Unis, j'ouvrais des magasins à l'Est, j'en fermais à l'Ouest, je prenais des coussins au bord des piscines de Californie pour les mettre dans les rues de Calcutta, sous la tête des chômeurs bengalis. Mais le monde n'est pas une machine. Écoutons plutôt l'Humanité comme une musique encore confuse. Nous attendons le chef d'orchestre génial qui la dominera, indiquant d'une main à tous les exécutants la nécessité d'une concordance, leur rappelant de l'autre qu'ils doivent continuer à suivre des partitions différentes (car il y a un devoir mondial de diversité). Toute haute politique est construction partielle de ce Surhomme.

Ainsi rêve le petit satellite humain, avant de se désintégrer bientôt. Le monde symphonique qu'il a conçu va périr avec lui — un instant. Mais ce monde revivra aussitôt en d'autres esprits. Et le jour où il sera enfin réalisé, tous ceux qui l'auront habité d'avance redeviendront présents.

ALFRED FABRE-LUCE

TU NE TUERAS POINT

Je suis petite, brune. J'aime l'odeur du poisson frit, de la marée et du goudron. S'il pleut, je rentre à l'hôtel. S'il ne pleut pas, je continue à regarder les grues décharger le paquebot.

Je ne sais pas d'où il vient. Cela m'est égal.

J'aime Cardiff.

Je ne dois pas cesser de me parler. Si je cesse de me parler, je ne serai plus rien.

J'aime Cardiff. Les docks. Les ouvriers qui commencent à sortir des entrepôts.

J'aime être ici et que le ciel soit gris. Je n'ai plus de souffrance. Je ne suis plus rien. Je ne pense plus rien. J'énumère des phrases.

Les poches de mon imperméable sont profondes et chaudes. Il est noir. Je suis toute noire. Mes yeux sont noirs.

Stéphane me dirait : « Tes yeux se sont éteints. Pourquoi ? » et je lui répondrais : « J'ai perdu la musique qui était en moi. »

Stéphane debout contre la fenêtre, la voix tremblante et le regard brûlant d'un prophète : « Irène, tu n'as pas le droit de sacrifier tout pour cet homme que tu n'es même pas sûre d'aimer. Irène, tu attires sur toi un grand malheur. Ne choisis pas cette vie plate et sans couleur, une vie facile et heureuse. Je t'en conjure, reviens vers nous, vers moi, vers la musique. Irène, tu es une artiste, tu n'as pas le droit de tuer ton art. Tu n'as pas le droit... » Il criait de plus en plus fort : « Tu n'as pas le droit... »

Je ne comprenais plus tes paroles, Stéphane. Tes mots étaient glissants, insaisissables. J'étais déjà en route vers une autre vie, ni facile ni heureuse.

***

Que savais-tu de Graham ? Rien, ou presque rien. Tu connaissais son air effacé ; cet air un peu pâle d'Anglais distingué. Tu avais remarqué son beau regard clair d'enfant, ses deux rides au coin des lèvres, et tu lui reprochais sa chevelure de romantique décadent. Tu le trouvais mauvais pianiste : il travaillait en dilettante, il ne prenait pas son art au sérieux. C'était, à tes yeux, un sacrilège. Il composait ? Tu te méfiais : il ne croyait pas à son génie créateur. Français selon la loi, Anglais par sa mère et son éducation, il n'appartenait ni à l'un ni à l'autre de ces deux pays. Il n'était de nulle part, se mouvant partout avec facilité, car il était indifférent. Tu lui reprochais de n'avoir point de personnalité. « Il ne s'impose pas », disais-tu.

Tu as raison, Stéphane. Il ne s'est pas imposé. Il ne m'a pas séduite. Il ne m'a pas domptée. Il ne m'a pas fait perdre la tête. Il s'est glissé en moi. Il s'est infiltré peu à peu, très lentement, jour après jour.

***

Ce mois d'août à Paris, il faisait si chaud. Graham était là pour quelques mois, pour suivre, au Conservatoire, un cours de composition. Ils s'étaient rencontrés à l'un de ces cours où Irène était venue, désœuvrée et promenant la lassitude de son récent premier prix de piano. Il lui avait souri. Après le cours, ils étaient allés se promener ; puis ils étaient allés prendre un café ; puis ils s'étaient de nouveau promenés. Irène lui avait parlé du cours avec enthousiasme : il avait souri et avait dit : « Vous êtes charmante comme une petite fille. » Irène lui avait parlé avec ferveur de Paris qu'elle aimerait lui faire redécouvrir. Il avait encore souri, comme pour s'excuser : il n'avait pas envie de voir Paris. Irène lui avait parlé de son travail avec amour : il l'avait regardée longtemps avec étonnement et avait de nouveau souri avec tristesse. Alors, Irène cessa de parler, le quitta et retourna dans sa chambre.

Mais ce soir-là, elle ne put ni se mettre au piano, ni lire, ni regarder par sa fenêtre ouverte les trains qui partaient de Saint-Lazare et qui l'avaient toujours

fascinée. Elle ne put que s'allonger sur son lit et attendre.

Qu'avait-elle attendu ? Qu'il vînt, jour après jour, détruire toutes ses certitudes.

***

Il venait dès le matin et restait tout le jour. Ils ne faisaient rien. Ils buvaient des citronnades glacées. Ils bavardaient légèrement : il avait de l'humour et l'amusait. Puis ils se promenaient, sans but, sans rien regarder. Il lui parlait avec tendresse. Elle avait oublié ses ambitions et ses problèmes du moment. Quand il n'était pas là, elle l'attendait. Quand il était là, elle avait la sensation qu'il aspirait, tel un vampire, toute la vie qui était en elle ; et cela, sans fracas, sans discours, sans vanité.

Il lui arrivait de demander : « Pourquoi es-tu triste ? » et si elle expliquait qu'elle ne parvenait plus à travailler, il lui prenait la main et promettait de rester dehors deux heures pour la laisser en paix...

Mais je n'étais déjà plus capable de faire l'effort de travailler, ni de rester seule ; et je passais ces deux heures à l'entendre.

***

Je ne me méfiai pas : ce vide paralysant ne ressemblait pas à l'amour. Au bout de quelques semaines, nous ne nous quittions plus.

Il avait pris l'habitude de me faire parler de moi et m'écoutait avec le sérieux d'un enfant. Si je m'arrêtais, il suppliait : « Encore, raconte », et je racontais. Et tous les épisodes de ma vie, à mesure que je les lui racontais, se dépouillaient de leur sens. Je continuais, par habitude, mais, déjà, je trouvais ma vie fausse, conventionnelle, artificielle. Je sentais confusément qu'il me faudrait une autre échelle des valeurs.

Parce qu'on ne s'habitue pas d'un coup à vivre sans foi, j'attendais qu'il m'apportât une nouvelle foi. Son indifférence totale au monde devait cacher des ferveurs inconnues. J'attendis en vain.

***

Vers la fin du mois d'octobre, Stéphane revint à Paris. Lui aussi avait obtenu un premier prix. Alors que cela m'avait ôté toute force et tout désir de partir en vacances, il avait fait, lui, un long voyage dans les pays scandinaves. Il revenait plein d'entrain et de projets.

Dans cette pension de famille toute proche du Conservatoire où nous avions passé plusieurs années à travailler côte à côte, nos chambres étaient voisines.

Il arriva à Paris, un soir vers minuit, et trouva tout naturel de venir me réveiller pour raconter tout ce qu'il avait vu et que j'avais refusé d'aller voir avec lui ; tout ce qu'il projetait pour l'avenir aussi : beaucoup de travail et quelques concerts peut-être. Tout ce qu'il me dit me parut étranger, et lointain. Il appartenait à un monde que je venais de quitter. Je me rendis compte, alors, que j'aimais Graham.

Stéphane fit la connaissance de Graham et ne l'aima point. Le trouvant près d'Irène chaque fois qu'il venait la voir, il cessa de venir. Au bout d'une semaine il repartit. Elle n'était pas disponible : il préférait quitter Paris. Graham fut content qu'il partît : il voulait Irène pour lui tout seul.

***

Puis un soir, sans le romantique cérémonial que j'avais imaginé, sans le choix déchirant irrévocable auquel je m'étais attendue, je devins sa maîtresse. C'était simple, inévitable.

J'avais imaginé autrement le plaisir des corps. Graham ressemblait à un Christ du moyen âge : son corps pressentait obscurément je ne sais quelle souffrance. Et le contact de ce corps me remplissait d'une émotion qui ressemblait plus à une souffrance qu'à un plaisir. Malgré sa délicatesse et sa générosité, il avait quelque chose d'insaisissable qui m'inquiétait et me rendait triste.

***

Plus Irène était triste, plus il devenait instable. Le moment approchait où il devait repartir en Grande-Bretagne.

Ni Graham ni Irène n'osaient parler de ce départ. Ils avaient toujours vécu comme s'ils ne devaient jamais se quitter.

Une nuit qu'ils étaient étendus côte à côte, Graham rompit le silence d'une voix si étrange qu'Irène ne la reconnut pas. Sans émotion, comme s'il récitait par cœur une mélopée dont il ne comprenait pas bien le sens, Graham lui raconta... Sa vie de petit garçon à la maison avec sa maman qu'il aimait, et la guerre, et son père qui était dans un bombardier qui tomba en Allemagne, et encore la guerre, et les bombardements sur Londres, et les nuits dans le métro, et encore d'autres bombes et sa maison écroulée et sa maman tuée et lui, tout seul, dans un cauchemar. Il oublia le cauchemar, mais tout au fond de lui quelque chose avait été cassé. « Je suis fou, Irène. Je suis fou. Je n'ai pas droit à la vie » ; et comme elle ne comprenait pas encore, il reprit son récit... les crises nerveuses, les fugues, l'instabilité ; des espaces lumineux, puis des abîmes d'obscurité ; la folie et l'asile et la hantise de l'asile.

Et depuis qu'il connaissait Irène, l'espoir de guérir. L'envie de guérir, pour la première fois.

Et il reprenait inlassablement : « Il faut se quitter. Je n'ai pas le droit. »

Ce raccourci de souffrance présenté sur ce ton presque indifférent me bouleversa. Je n'avais pas l'habitude des grands chocs. J'en ressentis une grande fatigue. En même temps, tout devenait clair : son indifférence, sa présence fuyante, insaisissable.

Ma voie se trouva tracée. Mon enthousiasme naturel me revint d'un coup ; je voulais un amour difficile : il était là. Je n'avais qu'à le saisir.

Graham ne m'avait jamais parlé de la guerre ni de ses souffrances. Je guérirais Graham. Je le délivrerais de la guerre. Je le sauverais.

Je me croyais généreuse : j'étais inconsciente. Je croyais posséder des millions et des millions de vies à vivre.

***

Je t'ai suivi, Graham. Je suis devenue ta femme, pour bâtir une vie sans guerre et pleine de musique.

La vie anglaise me paraissait calme et je croyais que

ma tendresse et mes soins étaient suffisants pour le garder en bonne santé.

Nous nous sommes installés dans cette maison de briques rouges, si pareille aux autres maisons de briques rouges dans cette avenue bordée d'arbres, en haut de la colline qui domine tout le port. Nous étions si contents : nous avions un peu d'argent et nous nous sommes amusés à rendre notre maison chaude et confortable.

Quand tu me dis que malgré tes élèves qui se trouvaient tous à Cardiff, tu préférais que nous habitions à Newport, à vingt kilomètres de là, je ne vis là rien d'anormal. Je ne me posais pas de question. Graham, pourquoi ne m'as-tu pas expliqué que tu fuyais. Tu avais peur de ceux qui te connaissaient. Tu avais honte peut-être.

Ah ! Graham, quand j'ai connu la honte par toi, je t'ai haï. Mais j'ai haï encore plus fort ce qui avait fait de toi, si doux et si tendre, un être violent qui voulait faire le mal. La haine m'était étrangère ; elle devint très vive une immense pitié.

J'ai aimé Newport : ses rues pavées qui montaient, la campagne qui bordait la ville, le port surtout, avec les grues que l'on distinguait, nettes, les jours de beau temps. C'est ce premier hiver que j'ai commencé à aimer cette ville, comme si déjà j'avais pressenti qu'elle devrait engloutir tout ce que j'avais en moi de vie.

Nous commençâmes à travailler. Je prenais les élèves qui habitaient Newport, Graham ceux qui habitaient Cardiff. Mes diplômes de Paris attirèrent un assez grand nombre de jeunes filles de la bourgeoisie, ce qui nous assura très vite un revenu suffisant pour vivre modestement.

Nous avions le temps de faire de longues promenades dans les champs ; et nos soirées étaient agréables et longues, près du feu. Je jouais pour Graham et je le faisais travailler, il paraissait y prendre plaisir. Nous recevions quelques amis. On bavardait d'art et de littérature. Graham était gai et donnait une impression de légèreté.

Mais quand les invités partaient, il me serrait dans ses bras, passionnément, caressant chaque parcelle de mon corps, comme pour s'assurer que j'étais bien là, près de lui, à lui, et que tout allait bien.

Car, malgré notre entente et notre amour, nous n'étions pas heureux. J'attendais. Et Graham savait que j'attendais. La première année de notre vie commune fut une longue attente. La folie allait-elle venir ? Quel en serait l'aspect ? C'était un trou, un tourbillon, un vertige, une bête qui guettait, un son déchirant dans la nuit, un hurlement, une chose inconnue, obsédante et qui se tenait entre nous.

***

Quand le mal arriva, je dus, une fois de plus, abandonner un romantisme. La folie, ce n'était pas cette force inconnue, fascinante. La folie, c'était laid. Ce fut Graham ramené par deux gendarmes ; Graham sans aucune expression, simplement fatigué ; des mots échangés avec les gendarmes qui poussèrent Graham dans un coin de la pièce ; le couteau de cuisine, ridicule, avec lequel il avait menacé un homme, dans un champ ; et la honte.

Je n'avais jamais eu honte. C'était insoutenable. Tellement insoutenable que moi, qui avais tant aimé Graham, j'aurais préféré qu'on me l'amenât mort.

La folie, c'était Graham menaçant de tuer un autre homme.

J'appelai le docteur de Graham. Les gendarmes sortirent dans le jardin.

Graham était calme. Il était assis. Il n'osait pas me regarder. Je l'appelai doucement : « Graham... » Il ne répondit pas. « Graham, depuis combien de temps est-ce que tu ne vas pas bien ? » Il répondit mécaniquement comme à un docteur : « Une quinzaine de jours. » La honte pour lui, pour nous, était dépassée. Nous avions été deux à la supporter. Voilà que tout à coup il me rejetait. J'étais seule. Je venais d'être trompée. Trompée, bafouée, abusée plus qu'aucune autre femme. J'en ressentis l'humiliation jusqu'à la nausée. J'avais vécu quinze jours, quinze nuits auprès de lui, sans rien soupçonner. Il ne m'avait rien dit. C'était la négation même de notre intimité et de notre amour. J'eus envie de fuir, de l'abandonner, d'oublier cette douleur cuisante qui allait empoisonner tout mon être.

Graham alors leva les yeux vers moi : « Et mainte-

nant, tu vas me quitter... » Je ne répondis pas. Il prit sa tête dans ses mains et se mit à pleurer. J'aurais donné ma vie pour arrêter sa douleur. Je lui donnai ma vie.

Je m'approchai de lui et le serrai contre moi.

Je me souviens de la sensation d'avoir eu un choix très difficile et très douloureux à effectuer en quelques secondes. Je me souviens d'une phrase obsédante qui martelait ma respiration ; il sera un assassin.

A présent, je sais bien que le choix était illusoire puisque je l'aimais. Je savais déjà que j'allais accepter, accepter d'être la femme d'un malade, d'un fou, d'un assassin peut-être, mais surtout je savais que j'allais être une femme trompée, c'est-à-dire désespérément seule. Il me faudrait guetter, épier, deviner.

J'avais cru, pendant plusieurs mois, que Graham et moi étions alliés contre la folie. Je m'apercevais que j'allais être seule contre Graham et sa folie.

Quand le docteur arriva, je les laissai seuls. C'était rassurant, un docteur. Le mal, avec la honte, l'angoisse et l'humiliation, devenait quelque chose qu'on soigne, qu'on a catalogué. Quelque chose comme un cancer : on n'en guérit pas, mais on sait ce que c'est. D'autres en ont aussi. J'aurais tant voulu que ce fût un cancer.

Graham devait retourner chez son médecin dans quelques jours, mais celui-ci ne jugea pas nécessaire de l'emmener. Il parla aux gendarmes.

En fait, Graham n'avait jamais été aussi normal. Il était comme délivré.

Quand il se coucha près de moi ce soir-là, je ne pus réprimer un mouvement de recul. Je ne voulais pas toucher son corps. Il s'en rendit compte et voulut partir. Alors je me jetai dans ses bras et tout au fond de l'horreur je découvris l'amour. Un amour insoupçonné, douloureux comme une écorchure, inévitable et angoissé comme celui d'une mère.

Ce fut le début d'une longue suite d'années pleines d'amour et de souffrance.

***

Elle apprit à le faire parler. Elle apprit à le deviner, à lire sur son visage. Elle arracha de lui chaque parcelle de vérité. Il ne s'agissait ni d'avouer ni de confesser : il

fallait aller avec lui, pas à pas, dans les méandres de sa nuit, pour en extraire des désirs précis, des impulsions claires, des frayeurs. Que les efforts de la science paraissaient vains auprès de cette recherche passionnée, amoureuse, brûlante de la conscience d'un être.

Les crises ne venaient pas brusquement. Graham, auparavant, perdait pied. Le monde se dépouillait de son sens. Tout devenait absurde. Le vide se faisait en lui, vertigineux. C'est dans ce désert que naissait l'impulsion irrésistible, le désir impérieux de tuer pour que s'achevât la destruction et que fût niée toute valeur humaine.

J'avais, dans ma jeunesse, cultivé le déséquilibre : je croyais qu'il servait mon art. Il me fallait, à présent, me cramponner aux valeurs bien solides d'une morale établie. Il fallait les faire exister aux yeux de Graham. Il fallait reconstruire le monde et lui donner un sens. Il fallait surtout avoir sa confiance.

Pour gagner cette confiance, j'ai tout sacrifié. J'ai détruit tout ce qui comptait encore un peu pour moi... La musique, l'amitié. Je devais repartir de zéro pour que nous repartions ensemble. Moi qui étais faite pour une vie pleine de joies, j'ai rendu désertique ce qui m'entourait. Je suis descendue peu à peu dans ton univers de cauchemar. J'ai revécu, par toi, la mort et la guerre, et ton mal.

M'étant dépouillée de toutes mes croyances, je lui parlai de mes difficultés à vivre. C'est en me posant des questions et en parlant de moi qu'il commença à parler de lui. Il me découvrit toute proche de lui, vivant le même cauchemar. Il cessa de penser que j'appartenais au monde extérieur.

Te rappelles-tu ces nuits de torture ? Je te forçais à parler. Et tu attendais, chaque soir, que je te force à parler. Tout ce qui te libérait m'enfonçait dans l'obscurité.

Après plusieurs mois, tu commenças à me parler de tes crises ; de ton désir de nuire (tu ne disais jamais « tuer »), de la conscience du mal et de ta volonté paralysée.

Peu à peu, de même que je l'obligeai à voir le monde par mes yeux, à lui donner une valeur, un sens, je l'obligeai à substituer ma volonté à la sienne. Il fallait que

ma volonté fût assez forte pour qu'il la sentît présente à tout moment, capable de l'arrêter au bord de l'abîme.

Nous vivions de la même respiration. Je l'aimais d'un amour exigeant, tyrannique, passionné : il était devenu ma créature.

Graham ne supportait pas que cet amour subît un seul temps d'arrêt. Si je cessais de l'aimer une seconde, il se sentait perdu et ne savait plus où se raccrocher.

Graham n'a jamais su dans quelle tension j'ai vécu toutes ces années. Tous mes efforts tendaient à ce qu'il ne s'en aperçût pas. Il fallait que l'atmosphère qui l'entourait fût douce et gaie.

Te rappelles-tu les lendemains de ces nuits torturantes ? Nous allions dans les champs cueillir des fleurs et nous jouions du Mozart. Nous ne voulions pas nous donner le change. Je crois que nous jouisssions de ces instants de bonheur, avec une acuité démesurée. Les rayons de soleil, sur le port, me réchauffaient le corps, et ma main dans la tienne, et ton sourire. Et nous nous mettions à rire, quelquefois, de nous voir comme deux enfants perdus. Graham, alors, me serrait contre lui et nous marchions côte à côte comme si le mal n'existait pas.

Mais ces instants ne duraient pas. Dès que l'on croisait quelqu'un dans la rue, l'angoisse m'envahissait de nouveau. Cela n'allait-il pas suffire à provoquer le choc ? Le choc qui ferait s'écrouler la terre sous nos pas. Tous ceux que nous rencontrions devenaient mes ennemis. Ils me faisaient peur. Un jour, ce fut le regard triste d'un enfant ; une autre fois, le visage dur et laid d'un homme dans une voiture. Je sentais Graham s'éloigner subitement de moi, malgré ma main dans la sienne. Je le sentais devenir glacé et fermé. Les mots que je prononçais ne l'atteignaient plus.

Je savais alors qu'il fallait trouver un prétexte pour rentrer le plus tôt possible, et que là, une fois abrités derrière les rideaux épais, près du feu, à la lumière des lampes, tout serait à recommencer. Et tout recommençait.

***

Noël approchait. Ils avaient invité pour les fêtes les parents d'Irène qu'elle n'avait pas revus depuis bien longtemps. Graham avait décoré toute la maison à la

façon anglaise. Irène avait préparé les gâteaux et les friandises. Dans la journée, Irène était montée cinquante fois dans la chambre qu'elle réservait à ses parents. Elle était intimidée : ses parents avaient toujours été assez distants avec elle. Ils lui laissaient une grande liberté, mais se réservaient le droit de la critiquer. Son père, juge brillant et considéré, à Tours où ils habitaient, l'avait toujours regardée avec amusement et, croyait-elle, un peu de mépris. Sa mère, grande, distinguée et froide, passait tout le temps qu'elle ne consacrait pas à des obligations mondaines à faire des reliures d'art qu'elle exposait et vendait au profit de l'enfance délinquante. Irène avait quitté très tôt la maison pour venir étudier le piano à Paris, et ses parents observaient sa vie de façon un peu lointaine : ce qui ne diminuait en rien le culte qu'elle leur vouait en secret. Irène leur était reconnaissante de n'avoir point discuté sa décision, quand, après avoir obtenu son premier prix, elle abandonna sa carrière. Sa mère lui avait écrit : « Je crois que tu fais une folie, mais qui de nous est assez sage pour juger les autres. Je ne comprends pas pourquoi ton mariage t'oblige à abandonner ta carrière : mais tu feras ce que tu veux. Tu es libre. Quant à ton père, il désire que tu lui dises dans dix ans, s'il vit encore, ce que tu penses de ton choix. »

Oui, père, tu vis encore. Mais je ne respecterai pas le jeu. Je ne te dirai rien, car je devrais te dire trop de choses. Des choses qu'on ne dit à personne. Surtout pas à son père.

Ce jour-là, je tâchai de modérer mon excitation pour ne pas effrayer Graham. Mais, vers la fin de l'après-midi, il devint sombre et inquiet. Je crus à un peu de fatigue. Je l'invitai à se reposer un peu dans le salon ; mes parents n'arrivaient qu'à dix heures du soir. Il s'assit dans un fauteuil. Il me sourit. Je l'aimais tant ce soir-là.

Soudain, il se rappela qu'il avait oublié de porter un cahier de musique à l'un de ses élèves. Il se leva d'un bond, dit qu'il reviendrait dans un quart d'heure et sortit.

Au bout d'une demi-heure, il n'était pas de retour. Peut-être s'attardait-il chez cet élève ? Non. Ils devaient être à table. Peut-être a-t-il fait le tour par le port ? J'allai à la fenêtre. Il faisait noir. La buée, sur les vitres,

trahissait le froid. L'inquiétude me serra la gorge. « Non, ce n'était pas possible. Pas justement ce soir. Mes parents doivent arriver. Pas ce soir. » Graham n'arrivait pas. Et brutalement, violemment, l'angoisse s'abattit sur moi, m'emportant comme dans une vague irrésistible, s'accrochant à mon ventre, à mes bras, me transperçant la gorge. Je luttai de toutes mes forces pour étrangler mon imagination. Mais je fus vaincue : elle était plus forte que moi. Ce fut Graham ensanglanté, un cadavre à ses pieds. Graham en prison. Graham pleurant au bord d'une route. Graham se jetant dans une rivière. Graham courant, éperdu, dans un champ. Graham m'appelant comme un enfant. Graham défiguré. Graham tué par la foule. Graham pendu...

Je voulais sortir, mais si Graham rentrait pendant mon absence ! Il ne devait pas savoir que j'avais eu peur. Peut-être, après tout, était-il simplement allé se promener, ou avait-il rencontré quelqu'un ? Ces raisonnements ne me persuadaient pas. Je ne résistai plus : je sortis. Je me mis à courir, me retournant sans cesse. J'allai chez cet élève : Graham était venu déposer la musique et était reparti aussitôt. Je repris ma course. Mais où le chercher ? Je devais, moi, avoir l'air d'une folle, à courir éperdument dans le froid, en cette veille de Noël.

Je me mis à le haïr brusquement, sans m'y attendre, avec toute la violence qu'avait préparée mon amour.

Soudain, je me rappelai les champs. Oui, c'est cela. Il devait être dans les champs. Je me mis à courir de nouveau. Le froid me coupait le souffle. Les rues étaient désertes. La campagne, de ce côté, commençait à quelques centaines de mètres de la ville. Mais l'heure avançait. Il faudrait tout à l'heure aller chercher mes parents à la gare.

J'arrivai près des champs. J'avais peur et pourtant j'étais certaine à présent que j'allais le trouver. Qu'était-il arrivé ? J'entendis des pas assez loin sur la route. J'appelai de toutes mes forces : « Graham ». Ma voix, dans la nuit, fut terrifiante. Quand j'entendis répondre : « Oui, j'arrive », je ne sentis plus rien. Ma haine tomba.

Je courus au-devant de lui. Il ouvrit ses bras et me serra. « Ce n'est rien, dit-il. Je vais bien. Je t'assure, je vais bien. N'aie pas peur. Il ne s'est rien passé. J'ai été

très désorienté tout à coup. Comme si tu m'avais abandonné. » Il ajouta lentement : « Je crois que je n'ai pas envie de voir tes parents... Je n'ai envie de voir personne. »

Je lui parlai doucement, ramenant les choses à des proportions raisonnables. Mes parents n'allaient rester que quelques jours. Il n'avait pas besoin de leur parler. J'expliquerais qu'il était souffrant. Je n'aimais que lui. Moi non plus je n'avais pas de plaisir à voir mes parents. Et quand je prononçais ces mots, déjà je détruisais dans mon cœur l'affection que je leur portais.

Et tout en parlant, nous nous dirigeâmes vers la gare.

Le séjour se passa très bien. Graham fut gentil et gai. Il parla beaucoup avec mon père. Ma mère le trouva charmant. Ils furent tous très contents.

Moi seule, je vécus ces quelques jours en automate, sans rien ressentir que le désir de les voir se terminer.

Durant les cinq années qui suivirent, personne ne vint plus dormir sous notre toit.

* * *

Être calme. Calme. Ne pas trembler. Il faut d'abord respirer très profondément et détendre chacun des muscles crispés.

Il n'y a pas de raison d'avoir peur. Je connais ces crises. Tout à l'heure ce sera terminé. Il me reviendra. Il ne se passera rien puisque je suis là. Surtout, être calme. Ne penser à rien. Le ciel est parfaitement bleu. Regarder le ciel. Ne pas s'attendrir. Tout ira bien. Tout finira. Cesser de trembler.

Je serai calme et mon amour l'aidera. Je l'aime. Je l'aime. Je ne sens pas d'amour. Peu importe. Je sais que je l'aime. Je vais l'aider. Ne pas sangloter. Être calme.

Irène marche dans une rue de Newport. La rue qui monte la colline, derrière la cathédrale.

Irène a suivi Graham et Graham blanc, inconnu, étranger, sans amour, s'est retourné et l'a vue. Et pour la première fois, Graham a repoussé Irène : « Laisse-moi tranquille. Ne me suis pas partout », et il a continué son chemin. Il n'a pas voulu l'écouter. Il a traversé. Et

Irène a continué à marcher. Graham avait une espèce d'ustensile en fer à la main. A-t-il envie de tuer ? de faire du mal ? Il ne tuera pas. Il est simplement inquiet. Graham n'est pas un assassin. Graham, on ne t'enfermera pas. Il faut te dominer. Je t'aiderai.

Irène rejetée par Graham ; seule dans le monde qui s'écroule.

Irène se parle. Elle tiendra bon. Elle les connaît, ces phrases qu'elle doit se répéter, très lentement, très régulièrement, comme une incantation, pour ne pas perdre pied, pour ne pas se jeter par terre et hurler « Au secours ». « Je serai calme, calme. » Que de fois elle doit se les réciter, comme un prêtre ses prières. Et le calme venait. Elle cessait de trembler. Puis Graham revenait.

Cette fois-là, encore, Graham s'était calmé. Il était revenu. Une fois de plus, il s'était jeté dans les bras d'Irène qui l'avait bercé comme un enfant.

***

J'ai désiré la mort. Je me levais le matin avec ce désir de mort. Je préparais le repas, j'allais acheter le pain, je donnais mes leçons de piano avec le désir de mort. Je n'avais plus la curiosité du lendemain. Je n'aurais pas le courage de supporter la nouvelle que Graham avait tué. Je n'avais plus la force d'espérer que cela ne se produirait pas. Graham et moi étions unis par la souffrance ; je n'acceptais pas que nous fussions unis par un meurtre. Je n'acceptais pas d'être complice. Je désirais sa mort, malgré mon amour, ou plutôt à cause de mon amour.

Et le soir, épuisée, je venais chercher auprès de toi, contre ton épaule, le secours et la force dont j'avais besoin pour t'aider.

***

C'est à cette époque-là que j'ai commencé à aller voir plus souvent le docteur Burns qui depuis plusieurs années s'occupait de Graham.

Cet homme âgé, petit, maigre, ressemblait à un lutin. Il avait le regard bon et parlait comme un sage. C'était grâce à lui que Graham n'avait jamais été interné.

C'était grâce à lui qu'il vivait, non pas en infirme mais en homme normal. Il croyait peu à la médecine, mais aux bienfaits de l'amour, de la patience et de la volonté. Il avait longtemps vécu aux Indes et avait pratiqué le yoga, mais depuis quinze ans il dirigeait à Cardiff une clinique psychiatrique.

Quand il me vit, la première fois, il me prit les deux mains, me scruta des pieds à la tête puis me dit : « Vous vous êtes lancée dans une aventure très difficile... mais si belle... si terriblement belle... et vous êtes si petite. » Je n'avais pas bien compris, ce jour-là, combien l'aventure était difficile et combien j'aurais besoin de lui.

Quand j'allais le voir il ne me posait aucune question. Il ne me parlait pas de Graham. Il racontait des histoires sur des gens qu'il avait connus, sur sa vie aux Indes. Il marchait de long en large dans la pièce, d'un pas sautillant. Et quand j'étais dans son bureau, assise dans le grand fauteuil, et qu'il parlait en marchant, ma souffrance devenait toute petite et sans importance et mes désirs de mort me semblaient grandiloquents et ridicules.

Après un moment, il disait : « Maintenant, il faut rentrer chez vous », et c'était toujours l'instant où le calme était revenu en moi.

***

Je sentais les jours succéder aux jours. Quand à la fin d'une journée il ne s'était rien passé, j'étais satisfaite. J'aurais voulu être très vieille et me dire en considérant ma vie : « Tout a été bien calme, il ne s'est rien passé. »

Les moments agréables d'une vie normale devenaient insupportables. Étaient-ils gâchés par la hantise qu'ils allaient cesser ou bien par le doute ? Peut-être à l'instant où nous les vivions Graham était-il déjà en proie à ces désirs impérieux de destruction. Ne paraissait-il pas calme pour endormir mon inquiétude et se trouver libre tout à l'heure pour satisfaire ces désirs plus forts que sa volonté ?

J'avais horreur de mes soupçons. Graham avait tant de tendresse et de gaieté que j'avais l'impression d'être monstrueuse. Et pourtant, c'était souvent à l'instant où

il se sentait heureux que Graham était pris de vertige et d'inquiétude. Il se levait et voulait sortir. Il sortait et il errait dans les rues.

Je tâchais de rendre naturelles ces promenades. Je prétendais qu'elles lui feraient du bien, que j'en profiterais pour travailler telle fugue de Bach que je lui jouerais à son retour.

Et il partait, sachant déjà qu'il reviendrait car j'étais là, solide, invulnérable, aimante, pour l'attendre, et que ma certitude devait s'imposer à lui.

Oh ! Graham, si tu savais au prix de quels efforts cette certitude se faisait assez forte pour que tu la sentes. Si tu avais su comme j'étais faible et vulnérable ! Si tu avais su que même mon amour par instant vacillait de fatigue.

Tu restais une heure, deux heures. Que faisais-tu dehors, seul ? Que pensais-tu ? Contre quel démon te fallait-il lutter ?

Je me sentais désespérément normale. Ce démon, il me fallait lui donner une forme ; et toujours il se présentait comme la guerre. Cette guerre dont nous ne parlions pas mais qui était là, omniprésente dans le mal de Graham. La guerre et la folie étaient intimement liées dans mon esprit, dans mon cœur, dans mon corps. Je n'arrivais à comprendre ni l'une ni l'autre, ne sachant plus laquelle des deux avait engendré l'autre. Toutes deux étaient là, plus fortes que moi ; trop fortes pour moi. J'étais seule pour leur arracher Graham. Graham qui était devenu mon enfant.

Il revenait toujours comme si, subitement, au milieu de son cauchemar, il s'était rappelé que j'étais là pour l'aider. Il revenait, calmé déjà à l'idée qu'il allait me parler. Et quelques heures plus tard, presque toujours la nuit, il commençait à parler... « Irène, je ne peux pas supporter le bonheur... » ou : « Irène, ne m'abandonne pas », ou : « Irène... Irène », simplement.

***

Les soirées musicales étaient les seuls moments stables de leur vie. L'angoisse, là, n'avait pas de place. Irène avait fait découvrir à Graham la musique de chambre et cela l'avait passionné. Il travaillait plusieurs

heures chaque jour et Irène était heureuse de le voir s'attacher avec sérieux à ce qu'elle avait tant aimé.

Ils avaient, avec quelques amis, formé un groupe qui se réunissait deux fois par semaine et Graham animait ces soirées de son entrain et de sa gaieté.

Irène aimait sa façon de jouer. Irène, avec toute sa technique et son talent certain, n'arrivait pas à cette pureté que Graham, lui, atteignait naturellement, par intuition et par innocence. Sa joie était grande de rester près de lui, sachant que s'il avait à présent la patience de rester à jouer c'était grâce à elle.

Elle se rappelait chaque note de ce *Quatuor* de Mozart qu'ils avaient travaillé. Le feu, dans la cheminée, lui brûlait les joues. Assise près de Graham qui jouait, elle tournait les pages du cahier de musique. Elle ne jouait pas, mais elle était l'âme du *Quatuor* car d'elle dépendait que Graham se laissât prendre au jeu.

La musique fut longtemps mon alliée. Elle aussi je dus un jour l'abandonner. Ou bien était-ce la musique qui m'abandonna ?

Un soir, Graham devait rentrer d'une leçon, juste à temps pour le *Quatuor*. Nos partenaires étaient déjà là. Graham n'arrivait pas. Je pris sa place et nous commençâmes à jouer le *Quatuor* de Mozart.

Comment les phrases musicales purent-elles à ce point se vider de sens ? C'était une succession de notes que rien ne liait plus. Graham n'arrivait toujours pas. Ce que je jouais n'avait rien à voir avec cette musique déchirante qui se chantait en moi, cette prière angoissée, cet appel passionné : « Graham, reviens. Je t'attends. Je t'attends, Graham, je t'aime. Je t'aime. Je t'aime », et la musique continuait, absurde.

Soudain, l'épouvante me prit. Je m'arrêtai. J'expliquai que j'étais inquiète, que je craignais un accident.

Il y avait là les Brown, elle était altiste et son mari, violoniste. Avec leur simplicité et leur calme habituels, ils décidèrent qu'il n'y avait pas lieu de s'inquiéter. Ils posèrent leurs instruments et s'installèrent dans les fauteuils pour attendre.

David, lui, a voulu m'accompagner. Ce jeune garçon félin, tendre, et qui l'adorait, plaisait à Graham. Il était le seul de tous nos amis qu'il pouvait supporter de voir longtemps et souvent.

A cause de cela il était pour moi comme un objet précieux.

Quand je décidai de sortir il se leva d'un bond. J'hésitai une seconde mais il eut un regard suppliant ; j'acceptai.

Dans la rue à quelques pas de la maison, David me prit le bras et m'arrêta : « Ce n'est pas un accident que vous craignez, Irène, n'est-ce pas ? C'est autre chose. Dites-moi.

— Oui, c'est autre chose,.dis-je. Je ne peux pas vous le dire, David : cela ne m'appartient pas.

— Irène, laissez-moi vous aider, avait-il dit. Je crois que je sais. Graham est gravement malade, n'est-ce pas ? Je sais où il est, ce soir. »

Alors, il m'expliqua qu'il avait rencontré Graham dans l'après-midi, et Graham lui avait avoué qu'il n'avait plus envie de jouer et qu'il ne m'avait rien dit pour ne pas me faire de peine. Il serait sûrement dans les bois de Bassaleg s'il ne rentrait pas ce soir.

Voilà qu'il détruisait notre seul secours. Qu'importe ? Je trouverais autre chose pour l'accrocher à la terre.

J'aurais dû prévoir cet instant. C'était de ma faute. Mais pourquoi ne m'avait-il rien dit ?

Une fois de plus, je dus faire un effort immense pour accepter cette attitude sans lui en vouloir. C'était là que sa maladie était le plus difficile à accepter. Entre ce comportement et la simple grossièreté ou la lâcheté, il y avait en apparence à peine une nuance ; mais cette nuance était en réalité l'abîme qui projetait les actes conscients en actes inconscients, qui faisait passer du monde raisonnable au monde de l'absurde.

Je décidai d'aller le chercher. David m'accompagna. Nous l'appelions dans les allées sombres. J'avais peur. Il n'était pas là.

Nous nous dirigeâmes vers la maison, sans un mot. En chemin, nous avons rencontré les Brown qui retournaient chez eux. Graham était rentré et paraissait malade.

Je me mis à courir. David me donnait la main. Devant la maison, David me dit qu'il attendrait dehors un moment. Si j'avais besoin de lui, il viendrait. C'était bon de sentir la présence de David.

Graham était là avec son regard insupportable

d'enfant pris en faute. Mon cœur se serra. « Pourquoi ne m'as-tu rien dit, grand sot ? Je te croyais écrasé par une voiture. » Il parut soulagé de voir que mon inquiétude avait été d'ordre matériel.

— Irène, emmène-moi, dit-il. Emmène-moi loin d'ici. Partons tous les deux. Nous voyons trop de monde. »

Cela me fit mal : les Brown et David étaient les seuls amis que nous recevions à la maison.

« Mais oui, Graham, dis-je. Partons tous les deux. »

***

Oh, tous ces voyages que nous avons rêvés ensemble, Graham. Toutes ces villes que nous avons connues. Nous y marchions légers et purs.

Combien de fois avons-nous décidé de fuir ensemble, quand la souffrance menaçait de nous engloutir, nous collant au corps de toutes parts.

Cette fois-là, nous sommes partis en Italie. Venise. Te souviens-tu ?

Nous avions voulu fuir l'angoisse et elle nous avait suivis. Elle nous avait même devancés. Elle se trouvait là, dans la chambre d'hôtel, malgré la fraîcheur des salles et les stores baissés qui ne laissaient passer que des rais de soleil. Quand nous l'avons retrouvée, nous attendant, nous sommes partis dans la ville. Nous avons marché, nous avons pris des gondoles, nous avons dîné dans les restaurants élégants... On nous prenait pour un couple heureux, en voyage de noces, peut-être. Noces démoniaques, empoisonnées, perfides. Chacun de nous voulait faire croire à l'autre qu'il prenait plaisir à ces choses belles, tout en sachant que l'autre n'y croyait pas. Nous nous sentions sombrer. Nous ne pouvions pas nous laisser sombrer. Alors, nous revenions à l'hôtel et nous faisions l'amour. Seuls, ces moments calmaient notre angoisse, car nous avions le courage, alors, d'être désespérés. Notre amour était assez fort pour que nous puissions affronter la vérité. Graham passionné, tendre, brûlant. Graham, tu demandais pardon et je pleurais. Graham, tu émergeais de ta faiblesse et devenais un homme fort comme les autres. Et je me laissais étreindre, passive comme les autres femmes. Pour quelques

instants, je lâchais les rênes de ta volonté. Je te laissais libre. J'allais peut-être oublier...

Mais je n'oubliais rien.

La joie que nous éprouvions à revenir à Newport, qui était en vérité la joie de quitter la souffrance du voyage, nous faisait croire que nous y étions heureux. Nous vivions de cette illusion pendant quelques mois, puis le mal revenait, plus vif parce que nous avions fait semblant de l'oublier.

*

Les mois passaient.

Nous sommes allés passer quelques jours dans les montagnes du pays de Galles. Nous avons aimé ce pays sauvage, désert ; les montagnes noires et rousses qui tombaient sur la mer. Lors de nos promenades, nous n'avons rencontré que des bergers : c'est pourquoi, cette fois, nous n'avons pas eu la sensation de jouer la comédie. Nous avons vu, le soir, dans la ville, de jeunes Gallois s'assembler sur la digue et former des chœurs. Nous avons aimé ces hymnes improvisés à quatre et cinq voix. Graham était calme et je crois que j'étais heureuse.

De retour à Newport, nous avons repris notre vie avec un entrain et une gaieté inaccoutumés. J'avais l'impression que cette fois Graham allait guérir. Ce changement m'avait donné envie de vivre.

On ne peut vivre tant d'années dans l'angoisse. Tout en moi criait qu'il me fallait un peu de joie.

C'était le mois de mars et le tout début du printemps. J'entraînais Graham dans mon désir de joie : nous préparions plusieurs élèves pour le concours de l'Académie de musique et nous travaillions avec enthousiasme. Du moins, moi, je travaillais avec enthousiasme, reprise par la fièvre du concours que maintenant d'autres passaient à ma place.

Comment avais-je pu croire que le printemps naissant, avec toute son émotion contenue, allait épargner Graham ?

Chaque année, pourtant, il avait vacillé à ce moment-là. Mais alors, j'avais été attentive, guettant la moindre faille. Cette fois-ci, j'étais insouciante.

Un soir, Graham partit.

Je faisais travailler une élève dans le salon. C'était,

je m'en souviens, le *Concerto* de Schumann. Elle était en train de jouer l'andante. Graham, en tirant la porte, se mit à siffler. Mais il nous avait devancées : il sifflait le troisième mouvement et cela m'étonna. Et j'eus soudain l'impression qu'il sifflait le troisième mouvement pour que je l'entende, et qu'il voulait que je l'entende pour me rassurer. Alors, j'eus peur. La leçon devait continuer : je suspendis ma peur. Je la maintenais au bord de moi, mais quand mon élève partit elle m'envahit.

Je me mis à attendre. Comme une bête qui sent la présence du danger avant d'en avoir la preuve, je savais que cette fois Graham allait être anéanti.

Il n'était pas là à l'heure du thé. Il n'était pas là à la nuit tombante. Je suis sortie, j'ai cherché, j'ai appelé. Je suis rentrée. Graham n'était toujours pas là. Le port était désert et les champs et j'avais la certitude que Graham avait besoin de moi. Graham marchant, cruel, avec dans son cœur l'envie de faire du mal.

Les quatre années de cette lutte acharnée soudain me parurent vaines et perdues. J'étais épuisée. Je n'avais plus de force. Mais il me fallait revoir Graham. Je ne pouvais même plus l'appeler. Je savais qu'il ne m'entendait plus.

J'appelai le docteur Burns au téléphone. Je lui dis ma terreur. Je la lui remettais entre les mains. Et voilà que pour la première fois je le sentis incertain. Lui aussi fut pris de panique. Après un long silence, il me dit : « C'est moi qui suis responsable », et il ajouta : « Quoi qu'il arrive, Irène, restez calme. Je viens. » Lui non plus ne doutait pas que quelque chose fût arrivé.

Alors, la peur fut la plus forte. Je me jetai sur mon lit. Mes sanglots ressemblaient à des hurlements. Mon corps m'était devenu étranger. Je n'arrivais pas à comprendre que ces hurlements venaient de moi-même. Je me trouvais ridicule, mais je ne pouvais les maîtriser. Devenais-je folle moi aussi ? J'avais la sensation d'être Graham. Je souffrais d'être lui, mais aussi de ne pas l'être complètement.

Quand la porte s'ouvrit, je me calmai. Le docteur Burns entra. Il posa ses mains sur mes épaules et plongea son regard dans mes yeux. J'eus honte. « Irène, la folie est une grande tentation, dit-il. Si vous n'y résistez pas,

ce sera le plus grand échec de ma vie. » J'avais envie de lui obéir.

Il avait prévenu la police ; on l'avait assuré qu'on userait de douceur et de ménagement.

Maintenant, il fallait attendre. Nous attendîmes toute la nuit, assis l'un près de l'autre sur le sofa ; le Dr Burns me parlait. Il me raconta sa vie aux Indes et d'autres nuits qu'il avait passées à lutter contre la folie et les ténèbres. Il me raconta comment si souvent il avait été vaincu et que chaque échec lui donnait envie de se laisser mourir, et que chaque fois il avait eu honte d'avoir voulu mourir.

La nuit avançait et Graham ne rentrait pas.

C'est au petit matin qu'il est arrivé. Il était pâle et sale. Il n'avait plus de veste et sa chemise était déchirée. Il avait deux grands cernes autour des yeux. Je fis quelques pas vers lui mais son regard m'arrêta. Un regard éteint. Un regard qui ne peut plus briller parce qu'il a vu trop d'horreurs. Un regard traqué, épuisé. Ce regard me transperça et tout au fond de moi alla rejoindre une image oubliée. Des centaines et des centaines de regards semblables : celui des déportés qui revenaient des camps. Le chemin de la folie l'avait-il donc mené au même abîme de souffrance ? La folie était-elle le secret de ces tortures ? Cette nuit l'avait usé comme les camps avaient usé d'autres hommes, les privant à jamais d'une innocence vitale. Maintenant, Graham savait, comme savaient ceux qui étaient revenus de camps. Et devant lui, comme devant eux, j'avais honte, honte d'ignorer, et aussi de savoir que leur souffrance avait dépassé les limites humaines, celles que la raison peut concevoir.

Qu'avait-il vu, ou fait, ou dit ? Qu'avait-il senti ? Où avait-il marché ?

Je ne le sus jamais.

Quand il nous vit, le docteur et moi, il nous dit simplement à voix basse : « Je n'ai rien fait. »

Alors, le docteur me serra le bras et murmura : « Nous avons gagné. Je vous laisse. Je reviendrai plus tard. » Il nous laissa seuls.

J'emmenai Graham qui se laissa conduire comme un enfant, jusqu'au lit. Je lui ôtai ses chaussures. Il s'allongea et s'endormit.

Je restai près de lui, assise sur une chaise, et je le regardai dormir. J'étais épuisée. Je sentis mes larmes couler le long de mes joues, calmantes et désespérées.

Graham, je ne sus jamais ce qui s'était passé. Je croyais que tu m'appartenais et tu étais revenu un étranger. Un peu plus tard, tu me dis seulement que je t'avais sauvé, que tu t'étais répété, tout le long de cette nuit-là, une phrase enfantine, atrocement stupide mais aussi puissante qu'une formule magique : « Irène ne veut pas que je tue, Irène ne veut pas que je tue... »

***

Le Dr Burns garda Graham une quinzaine de jours à deux reprises. On le soignait. Le traitement l'épuisait. Quand j'allais le voir, il était si nerveux qu'il parvenait à peine à parler. Un soir, il s'effondra même en sanglots et me supplia de le reprendre, de ne pas le laisser là. Le Dr Burns était parti à Londres en consultation et Graham ne pouvait supporter personne d'autre. Le sous-directeur refusa de le laisser sortir.

J'ai dû partir. J'ai dû laisser Graham avec sa terreur et sa solitude.

J'ai erré dans les rues de Cardiff. Je n'avais pas le courage de retourner à Newport. Je suis entrée dans un *pub*. Les hommes qui buvaient de la bière se retournèrent et me dévisagèrent. Quelques-uns parlaient gallois. Il y avait quelques marins debout, quelques étudiants assis à une table. Il faisait chaud et clair. L'odeur sucrée du tabac blond me prit à la gorge. Je voulus ressortir mais dehors il y avait la nuit et le brouillard.

Dans un coin, une femme seule, à moitié ivre déjà, était assise. Je pris place en face d'elle. Alors, elle me raconta... que m'a-t-elle raconté ? Une histoire obscure, confuse mais qui me laissa un souvenir cuisant. Il était question de sa fille, une « traînée, une putain, une bonne à rien... Elle avait eu un brave gars qui était marin ; et le marin, il était au fond de la mer. C'était la guerre. C'était la guerre. Et la fille était devenue une putain. Et puis, hier, ça lui a monté au cerveau et on l'a enfermée. Elle criait dans la rue des choses sur la guerre et sur la reine et sur les marins, des choses qu'on ne doit pas dire.

On l'a enfermée. » Suivaient des jurons et des sanglots et d'autres jurons.

Je suis sortie, et j'ai encore marché. Mais Cardiff, la nuit, est insupportable. J'essayais de penser au Dr Burns. Demain, il reviendrait. Il fallait être sage.

Le dernier autobus pour Newport était parti. Je pris un taxi. Arrivée chez moi, je n'eus pas la force de rentrer. J'allai à pied jusque chez David.

Je ne pensais même pas que cela aurait pu provoquer le scandale dans la ville. Je ne pensais à rien. Je montai jusqu'à sa chambre. Je frappai. Peut-être était-il à Londres ? J'eus peur. Puis il vint ouvrir.

Je ne l'avais pas revu depuis la crise de Graham. Avais-je donc tant vieilli et pâli ? Il resta un moment devant moi comme s'il ne me reconnaissait pas. Ou bien croyait-il rêver ?

Il était si jeune et si beau dans son pyjama rouge que je lui souris et lui tendis les bras, comme pour me raccrocher. Il me serra une seconde contre lui et sa voix fut si tendre et si chaude que la vie revint en moi. « Irène chérie, raconte-moi... » Et je lui racontai ce qui s'était passé ; et tout ce qu'avait été ma vie depuis des années, jour après jour, et que j'aimais Graham plus que moi-même, et qu'il fallait encore une fois le sauver. A mesure que je parlais, ma souffrance sortait de moi ; elle devenait moins terrifiante. Des mots pouvaient la raconter. J'avais un peu honte de faire ce qu'avait fait la femme du *pub*, mais David, assis par terre à mes pieds, avait posé sa tête sur les genoux et sa présence était à peine extérieure à moi-même. Il ne disait rien.

C'était généralement aux pieds de Graham qu'il s'asseyait. Graham, souvent, lui caressait les cheveux, et David, alors, était heureux, et son bonheur rejaillissait sur Irène qui se sentait parfaitement calme. David, alors, n'était pour Irène que l'ami de Graham. Subitement, elle se voyait seule, en face de lui, et cela l'étonna de voir qu'elle existait encore. David écouta Irène et ils restèrent longtemps sans parler. Puis David se releva, s'habilla, prit Irène par la main et la reconduisit chez elle.

En chemin, dans la nuit, il ne posa qu'une question : « T'est-il arrivé, déjà, de désirer quitter Graham ? » Irène n'y avait jamais songé. C'était ridicule. Elle se

mit à rire. « Non, dit-elle, pourquoi ? » David répondit avec une simplicité déconcertante : « Parce que moi, je t'attends. » Puis ils continuèrent leur chemin. David abandonnait-il Graham ? Cela lui fit mal. Il le sentit, car il ajouta : « J'aime Graham. »

Il la fit monter dans sa chambre et déclara qu'il dormirait sur le sofa du salon. Irène accepta : elle était sans force.

Quelque chose s'était passé qui lui donnait envie de sourire. Elle s'endormit sans penser à Graham.

***

Puis Graham revint, exigeant, nerveux, prêt à s'effondrer. Elle ne pensa plus à David. Graham avait besoin de toute son attention. Pendant quelques semaines, Irène le soigna, lui donnant tout le calme qu'elle arrivait à créer en elle. Mais Irène ne croyait plus au calme, ni à la force bienfaisante de son amour. La dernière crise survenant à l'instant où elle le croyait guéri avait anéanti toutes ses forces.

Alors, Irène perdit pied.

Je ne pouvais plus lutter. Les mots du Dr Burns : « Nous avons gagné » résonnaient en moi, incompréhensibles, pesants, vains, ridicules. Je savais, moi, que j'avais perdu et que les échecs succéderaient aux échecs.

L'espoir me quitta. Je ne crus plus ni en Graham ni en moi. Je n'eus plus d'amour.

Le cauchemar s'empara de moi. Le monde du réel disparut. Je commençais à avoir peur. J'avais peur des gens que je croisais dans la rue. Ils me semblaient des assassins ou des fous. Je croyais reconnaître en eux, au plissement du front, à l'étincelle d'un regard, le signe de leur folie. Mes élèves devenaient mes ennemis. Je me mis à leur mentir sur mes occupations de la journée pour qu'ils ne pussent me trouver au cas où l'idée de me tuer leur viendrait. Je cessai de me promener près des docks, parmi les ouvriers et les marins, foule de meurtriers. Le pont transbordeur lui-même, qui faisait tant partie de mon décor, devint un monstre, symbole d'une force qui me dépassait. En apparence, rien n'avait changé dans ma vie. Je continuai à agir et à parler selon la raison mais au-delà de toutes mes paroles, au-delà

de tous mes gestes, il y avait comme une musique implacable qui s'amplifiait à chaque seconde et m'assourdissait de plus en plus. Je ne jouais plus jamais de piano et, quand mes élèves jouaient, j'avais envie de hurler. Je me rappelai qu'on jouait aussi de la musique aux déportés que l'on conduisait dans les chambres à gaz : dans mon cauchemar, je retrouvai ce souvenir dont j'ignorais avoir été marquée.

Plus insupportable et plus douloureuse encore fut ma peur de Graham. Il me terrifiait. Derrière chacun de ses sourires, derrière chacune de ses caresses, je sentais une menace. Quand Graham sortait, je ne le suivais plus. Je ne lui demandais même plus ce qu'il avait fait. Je n'avais plus de curiosité. Je croyais que cela m'était indifférent. Je souhaitais une catastrophe qui nous ferait mourir tous les deux pour que cessât ma peur. J'avais peur de la nuit ; quand le soir tombait, j'allumais toutes les lumières, ne pouvant supporter le moindre recoin obscur. Quand Graham dormait, j'éteignais enfin la lumière, et alors, me blottissant contre lui, je m'amusais à faire semblant d'être heureuse et protégée et c'est ainsi que je m'endormais.

Graham se rendait-il compte que je devenais folle ? Lui qui s'était toujours amusé à lire dans mes yeux, ne me posait aucune question. Il était tendre et plutôt gai à cette époque-là et il ne paraissait pas avoir remarqué ma détresse.

Une fois, je rencontrai le Dr Burns. Lui non plus ne s'aperçut de rien.

Quant à David, il venait souvent à la maison, mais il portait toute son attention à Graham.

Je ne me rendais même pas compte que mon état s'aggravait : à mesure que le malaise grandissait, la conscience de ce malaise disparaissait.

Je croyais que je n'aimais plus Graham, mais il restait le seul point fixe auquel j'étais accrochée. Je passais mon temps à attendre qu'il rentrât, puis à attendre qu'il se couchât, puis à attendre qu'il s'endormît. Mais le matin revenait toujours et la fin de son sommeil.

Un soir, il ne rentra pas à l'heure. Mais, cette fois, je n'allais plus jouer le jeu de l'attente et de l'inquiétude. Je n'avais plus ce courage. Alors, une décision s'imposa :

il fallait le tuer. Cela me parut très simple. Je croyais avoir enfin trouvé ce qui nous sauverait.

Quand il rentra, deux heures plus tard, j'étais très calme, et je le reçus sans reproche. Je le regardai avec tendresse : puisque maintenant tout était réglé. Je me sentis toute proche de lui. Ce soir-là, je consentis à ce qu'il me prît dans ses bras et je répondis à ses caresses, puisqu'il allait mourir. Tout mon amour revint, et mes larmes aussi. Je n'avais pas pleuré depuis longtemps. J'allais le sauver.

Dès le lendemain, je me mis à faire des plans pour le faire mourir. Pas une fois, je n'eus la sensation que j'étais folle.

***

Un après-midi, en rentrant, je trouvai Graham couché avec une forte fièvre. Il avait froid. Il tremblait. Il fallut appeler le médecin, courir à la pharmacie, faire des piqûres, prévenir les élèves. Graham, comme un petit garçon, réclamait à boire et ne me laissait pas le quitter une seconde.

Ma peur se dissipa, et mon obsession. Le sens des proportions me revint. Je me vis soudain telle que je vivais depuis quelques semaines, hors du réel. La raison retrouvait son chemin dans la vase de mes cauchemars. Graham avec une angine, c'était rassurant.

Je parlai à Graham. Je lui racontai ce qui m'était arrivé. Il m'aida. En m'aidant, son équilibre se raffermit.

Dès qu'il fut guéri, il commença à me distraire. Il m'emmena à Londres, au concert, au théâtre. Nous reprimes les séances de musique de chambre avec les Brown et David.

Nous fîmes un voyage à Paris. Nous nous sommes promenés sur les quais et dans le Luxembourg. Nous avons marché la nuit dans Paris. Nous avons cessé de penser à nous. Nous étions gais. Comme deux rescapés, nous avons joui de chaque seconde de vie. Nous avons aimé tout ce que Paris nous offrait. C'était le mois de décembre et le brouillard rose qui nous enveloppait, en me donnant une consistance, un poids et des sensations que j'avais oubliés depuis sept ans, me redonna en même temps le désir de vivre.

C'est brûlant de ce désir de vivre que nous rentrâmes

à Newport. Les maisons de briques me parurent plus rouges ; le port plus calme. Le pont transbordeur reprit son allure normale, et Graham son regard d'enfant. La vie se remit en marche, longue et douloureuse convalescence.

Les périodes calmes se firent plus longues. Les instants de chute plus brefs et plus vite réprimés.

***

Notre union était devenue si profonde et si brûlante qu'elle nous absorbait tous les deux entièrement. Il vivait avec ma volonté et ma vision de l'univers. Je vivais avec ses oscillations et son instabilité.

Le moindre changement dans son regard bouleversait ma vie. Que la plus légère des inquiétudes me traversât l'esprit, il venait près de moi et me serrait dans ses bras avec tendresse.

Cet amour torturé et vivant nous laissait épuisés. Si nous ne trouvions pas quelque chose d'extérieur qui nous absorbât, nous risquions de sombrer dans une folie commune dont personne ne viendrait nous tirer.

Je cherchai avec avidité. David m'aida. Il nous présenta à un de ses amis, directeur d'une école de musique assez réputée à Londres et qui cherchait quelqu'un pour organiser la section de musique de chambre. Graham avait des idées et du charme, on le choisit. Pour la première fois, je le vis prêt à accepter des responsabilités. Je le poussai à accepter.

Alors commença une vie nouvelle. Nous avons pris un pied-à-terre à Londres et notre vie se partagea entre Londres et Newport. Graham s'enthousiasma pour ce travail. Sa gentillesse séduisit tous ceux qui travaillaient avec lui et l'on s'étonnait de son indulgence, de sa douceur et de sa tolérance.

J'étais seule à savoir que cette tolérance était celle d'un malade, celle d'un homme qui vit en marge de la société. Il comprenait tout, acceptait tout. Il se savait faible et était prêt à admettre toutes les faiblesses des autres.

Chaque soir, il était fatigué et content. La vie, une fois de plus, revenait en moi. Dans la mesure où il se

passionnait pour des élèves et pour son travail, je me sentais libérée.

Plusieurs fois, sans inquiétude, je le laissai aller à Londres, seul. Au début, il me téléphonait plusieurs fois par jour, pour prévenir mon inquiétude. Puis il me emanda d'essayer d'avoir confiance et il s'exerça à téléphoner moins souvent. Nous étions comme deux convalescents, essayant de vivre.

***

A plusieurs reprises, Graham dut passer la nuit à Londres, car il terminait trop tard, et comme j'avais des leçons je ne pouvais aller le rejoindre.

Je passai ces soirées avec David.

Au début, nous parlions beaucoup de Graham, comme pour nous rassurer, puis nous commençâmes à parler de nous. C'était un sentiment étrange, après toutes ces années, d'être quelqu'un qui pût parler de soi. J'avais perdu l'habitude. Tout ce qui ne concernait pas Graham me semblait inexistant. Comme par magie David me donnait une vie propre. Et comme il aimait Graham, j'acceptais ce jeu.

Nous restions tard à parler dans les grands fauteuils du salon.

Perfidement sensuel et nonchalant, guettant et voyant tout de ses yeux qu'il fermait à demi, il ressemblait à un chat gris. Et comme les chats, il me donnait des frissons.

Un soir, nous fîmes ensemble une longue promenade dans la ville. Je rapprenais à marcher à côté d'un ami, l'esprit tranquille et vide, laissant l'air et le vent m'engourdir le corps. Comme il faisait frais, David proposa de me faire un café chez lui.

Cette chambre dont elle n'avait pas pris conscience de sa visite nocturne, l'avait soudain enveloppée, lui imposant la présence de David. Elle avait eu la gorge serrée. Les livres, le violoncelle, le lit lui avaient paru insolites, tout à coup, comme surgissant d'un passé qu'elle avait oublié. David avait parlé de son impatience à quitter Newport où il enseignait le français, pour aller à Paris suivre les cours à l'École normale de Musique. Il lui avait semblé l'entendre parler pour la première

fois. Il lui avait offert un café et la main d'Irène avait tremblé en prenant la tasse. Quelque chose allait se passer qui lui donnerait une grande joie, à elle, Irène. Irène toute seule, sans Graham.

David reprit la tasse, la posa, s'approcha d'elle. David plongea son regard dans les yeux d'Irène et Irène sentit qu'elle allait être vivante. David l'avait serrée très fort contre lui et avait approché ses lèvres et il l'avait embrassée ; Irène avait eu le désir fou de revivre.

Et subitement, il l'avait repoussée ; sans brutalité, sans violence ; mais il l'avait repoussée.

Il a dit que ce n'était pas possible, que nous ne pouvions pas faire cela, qu'il m'aimait mais qu'il avait des scrupules, que l'amitié comptait trop pour lui... et je ne sais plus quoi encore. J'ai eu envie de rire. D'un rire douloureux qui n'arrivait pas à se faire sonore. Qu'est-ce que c'était, les scrupules, pour moi qui me noyais. « Tu as raison », lui dis-je.

Comment avais-je pu croire un seul instant que quelqu'un viendrait m'aider ? Il aimait Graham, il refusait de me prendre dans ses bras. C'était bien, ainsi. Qu'étais-je donc venu chercher auprès de lui ? Reprendre une petite étincelle de vie ? Mais on ne renaît pas de ses propres cendres.

Ce jour-là, j'ai compris que je n'aurais jamais une autre vie.

***

Quand Graham rentra, le lendemain, il eut l'intuition brutale qu'il s'était passé quelque chose. Il me demanda si j'avais passé la soirée avec David, puis il ajouta : « Cela ne fait rien, si tu as une histoire avec David. Je crois que tu as bien le droit. Mais il ne faut pas cesser de m'aimer, et puis il ne faut pas que tu aies de la peine à cause de lui. » Je le rassurai. Non, il n'y avait pas d'« histoire » avec David. Il ne pouvait pas y en avoir. Mais je ne lui dis pas mon amertume et ma peine d'avoir été repoussée. Repoussée avec amour, peut-être, mais repoussée. J'en ressentais la blessure dans tout le corps. Je chérissais d'ailleurs un peu ce mal, le premier qui ne me venait pas de Graham. C'était une aventure secrète. Cette peine, si amère

fût-elle, parce qu'elle venait de David était enveloppée de douceur et de tristesse. J'avais bien trop souffert dans ma vie pour avoir jamais connu la tristesse. Non, je ne pouvais pas la livrer à Graham.

Quelques heures plus tard, pendant le repas, nous bavardions calmement quand cela se produisit. « Cela » : la cassure, l'effondrement. Je crois que j'en ai eu conscience avant lui. Il y a eu d'abord cette sensation douloureuse, aiguë qui parcourait comme une vague tout mon corps ; puis la conscience que la « chose » était là : notre monstre familier, et chaque fois nouveau, chaque fois plus incompréhensible. A quoi l'avais-je saisi ? Une lueur dans le regard qui devenait absent, un battement des cils, la sensation que l'amour même se retirait de lui. Tout vacillait.

Allais-je pouvoir rétablir l'ordre avant qu'il fût trop tard ?

Graham avait besoin de moi tout entière : je n'avais pas le droit d'avoir une peine qui lui fût étrangère.

J'arrachai de moi, immédiatement, la peine que m'avait faite David. Je découvris qu'il est plus difficile de renoncer à une peine qu'à un être : je sentis comme une écorchure.

« A propos de David, dis-je, sais-tu que nous devrions le pousser à partir pour Paris ? C'est la seule chose à laquelle il tienne vraiment. Il n'a aucune raison de rester ici. Tu devrais le décider. S'il attend d'en avoir les moyens matériels, il ne le fera jamais. Il faut que tu lui parles. Quand je le lui dis, cela a moins de poids : il sait que je ne le prends pas tout à fait au sérieux... »

J'étais tombée juste. Graham parut se raccrocher. J'enchaînai : je parlai de David, de Paris, de l'École normale, de Graham. Je parlais et je voyais peu à peu Graham reprendre son regard habituel. Il se passa la main sur le front : il était en sueur. Je fis semblant de ne pas m'en apercevoir. Le danger était passé. Il bavardait de nouveau.

Je venais de perdre David, mais Graham allait être épargné.

***

Un soir, l'atmosphère était particulièrement douce et détendue. Graham était assis par terre, tout près de la cheminée. Le feu lui brûlait le visage. Sa tasse de

thé était posée sur le rebord du foyer, et moi, j'étais enfoncée dans le grand fauteuil. J'avais un livre, mais je ne lisais pas. Je regardais Graham. De la partition de musique, manuscrit très ancien qu'il essayait de déchiffrer, son regard alla sur le journal posé à terre un peu plus loin. Graham lut quelque chose, pâlit atrocement, se passa la main sur le front. Je retins mon souffle. Il ignorait que je l'avais vu. Puis il ferma les yeux une seconde et son visage se crispa.

Ne pourrait-il donc jamais lire un journal sans pâlir ? Quelles visions d'horreur cette guerre qui se passait au loin évoquait-elle devant ses yeux ? Il ne parlait pas de la guerre. Il feignait de s'en préoccuper assez peu. Il prétendait, devant les autres, ne pas lire de journaux. Mais je le voyais, depuis des mois, chaque jour, attendre les nouvelles avec une impatience fébrile. Quand il apprit que plusieurs de mes camarades de France avaient été rappelés, il fut frappé d'un découragement démesuré. Je tentai d'expliquer, de justifier, mais mes paroles me semblaient absurdes et Graham trop fragile.

La guerre était toujours là, Graham. Elle te torturait. Elle n'était pas sortie de toi. Voyais-tu donc, dans la guerre, ce crime honteux contre lequel tu essayais de lutter toi-même dans l'abîme de ta conscience ?

Il leva les yeux. Je croisai son regard. Il eut honte d'avoir été surpris. Il vint s'asseoir sur le bras de mon fauteuil, me prit la main et me dit à voix basse : « Je me demande si j'arriverai à supporter, un jour, que l'on se batte quelque part dans le monde. »

Graham m'avait parlé : je sus qu'il allait mieux.

***

Des semaines passèrent.

En revenant d'une leçon, un jour, je trouvai Graham qui m'attendait en haut de l'escalier. Aussitôt que j'eus refermé la porte, il m'appela : « Irène, Irène, viens vite. » Sa voix était blanche, inconnue. Étais-je prête à affronter une nouvelle catastrophe ? Mes jambes me parurent lourdes et l'escalier infiniment long. « Irène, ils savent. Ils m'ont mis dehors. — Il ne s'est rien passé ? » demandai-je. Graham paraissait effondré ; mais je me mis à rire.

« Ce n'est que cela ? Mais qu'importe, Graham. Tant pis pour eux ! » Le directeur seul avait su l'état de Graham. Le Conseil d'Administration l'ignorait. Comment l'apprirent-ils ? Quelles jalousies ou quelles mesquineries leur firent décider son exclusion, nous ne le sûmes pas. Mais cet échec en rejetant Graham en dehors du monde social risquait du même coup de le projeter hors du monde raisonnable.

Il fallait trouver une solution et rapidement. « Tu feras autre chose, lui dis-je. Tu es capable de beaucoup mieux. » Et, au même instant, comme s'il n'avait attendu que mon approbation pour agir, il me dit : « Oui, je viens d'y penser. Nous allons créer notre propre école de musique. Tous nos élèves sont prêts à nous suivre. Irène chérie, j'ai des projets extraordinaires, tu vas voir... »

J'aurais voulu crier de joie. Graham faisait des projets. Graham n'avait plus peur. Il voulait vivre. Il était guéri.

***

Nous avons eu notre école à Londres. Il fallut trouver les fonds, le local, les professeurs, les élèves. Graham déploya une énergie que je ne lui soupçonnais pas. Son charme et sa facilité le servaient. On lui fit confiance.

Six mois après sa décision, les portes de l'école s'ouvrirent, à *Gower Mews*, dans une de ces cours si pittoresques qui avaient jadis servi d'écurie.

Il y eut une réception. La première fête de notre vie commune.

Plusieurs de nos élèves de Cardiff et Newport nous entouraient. David était revenu de Paris où il vivait depuis deux mois.

Des musiciens, des professeurs, des élèves : la maison était pleine de monde. Graham, le regard brillant, parlait à chacun et chacun l'écoutait. Il paraissait un peu ivre. Moi, je contemplais son ivresse. N'étais-je plus capable de bonheur ? Je n'osais pas croire tout à fait que cela était vrai. Peut-être ne savais-je plus vivre sans angoisse. J'eus, ce jour-là, le désir fou de revoir Stéphane. La carte qu'il nous avait envoyée, avec ses vœux de réussite, je l'ai gardée sur moi toute la journée. J'avais besoin de Stéphane, pour tuer cette angoisse qui ne

voulait plus me quitter. Graham, lui, parce qu'il allait bien, oubliait. Il oubliait son mal, ses peurs, sa honte. Je découvris combien il était innocent. Son désir de tuer, en disparaissant, le laissait sans remords. J'étais seule à en garder le souvenir honteux. Je me sentais impure. J'avais la sensation de jouer la comédie devant tous ces gens, devant Graham, devant moi. Si Stéphane était venu, je crois que je me serais jetée dans ses bras en le suppliant de faire que tout cela fût véritable, la fête, l'école, le travail, nous-mêmes.

Mais qu'importaient mes angoisses ? Je vivais du bonheur tout neuf de Graham. Il me souriait quand son regard rencontrait le mien et je savais qu'il offrait cette fête au nom de notre amour.

Dès le lendemain, les cours commencèrent. Nous ne pouvions plus quitter Londres. Nous abandonnâmes définitivement la maison de Newport pour nous installer à l'étage supérieur de l'école.

Les premiers mois s'annoncèrent encourageants.

Notre entente dans le travail m'emplissait de joie. Je commençai à m'accoutumer à une vie normale. Graham paraissait vivre pour la première fois. Il ne partait plus errer dans les rues. Il ne pâlissait plus. Je le surpris même à discuter de la guerre avec des collègues. J'ai retrouvé le sommeil ; un sommeil sans cauchemar. Après tant d'années, j'ai retrouvé la fatigue saine, le travail, l'équilibre.

Mais je n'arrivais plus à croire en leur vertu. J'avais tant lutté pour que Graham connût ces choses ; maintenant que ma tâche était accomplie, j'avais la sensation qu'elles devaient cacher quelque chose de faux, de suranné. Je savais que c'était bien là ce que j'avais recherché et je ne désirais plus rien. Je m'estimais satisfaite. J'aimais l'enthousiasme de Graham, mais je n'arrivais pas à croire à ce qui déclenchait cet enthousiasme. Me sentais-je un peu délaissée, maintenant que Graham paraissait commencer à vivre de sa propre respiration ? Tout cela était confus en moi et j'avais peu de temps pour m'analyser. Je sais seulement que pendant ces premiers mois je m'en voulais de croire que mon incapacité à savoir apprécier le bonheur amènerait quelque chose qui le briserait.

***

C'est alors qu'ils t'ont appelé, Graham, pour cette guerre qui se passait là-bas dans un pays plein de soleil. Nous n'avons rien compris à ce qui nous arrivait. Quand ils t'ont trouvé « apte », tu as eu un instant de joie enfantine : cela consacrait ta guérison.

Parce que tu étais redevenu normal, on allait te précipiter à nouveau dans l'horreur, le cauchemar, l'absurde, la folie. Quand il me dit d'une voix dure : « Tu vois, il faudra que je tue des tas de gens... ce n'était pas la peine de te donner tant de mal », je sentis qu'il avait raison.

Cette seconde détruisait ce que j'avais mis presque dix ans à lui enseigner. La petite phrase magique « Irène ne veut pas que je tue », perdait son sens. On ne lui donnait plus le droit de se la répéter.

Graham prétendit trouver l'événement très comique, mais sa gaieté me faisait mal. Il répétait : « N'est-ce pas une fin magnifique, Irène, pour un pauvre fou ? » ou bien : « Tu vois, il vaut mieux finir à la guerre qu'en prison ; on y est moins seul. »

Pourquoi parlait-il de « fin » ? Devinait-il que notre œuvre allait s'achever ?

Je sentais maintenant que la folie allait le reprendre, et que cette fois je ne pourrais plus rien.

Comment avais-je pu croire un seul instant que je le sortirais de ce monde de guerre et de cauchemar ? J'avais eu raison de ne plus tout à fait croire au monde normal : c'était un monde que j'avais créé jadis, dans mon ignorance et mon innocence. C'est Graham qui vivait dans le véritable univers. C'est Graham avec ses désirs de mort. C'est Graham qui voyait la vérité et c'est pourquoi il devenait pâle. Sa folie était née de la guerre. Je l'avais guéri de la folie pour que la folie de la guerre pût le reprendre.

***

Il y a eu les premières lettres, toutes pleines de détails : il me parlait de la France et de ceux qui l'entouraient. Il me racontait ce qu'on lui apprenait. Il me donnait des conseils concernant l'école dont il avait confié la direction à un collègue.

Il me rassurait. Il paraissait calme et raisonnable. Pourquoi étais-je donc si inquiète ?

Puis il y a eu une lettre très courte où simplement il me disait son amour.

Cette lettre, comme les autres, m'inquiéta.

J'aurais tout donné pour pouvoir lui faire confiance. J'avais appris, en dix ans, à connaître son regard, sa voix, le tremblement de son sourcil, la crispation de ses mains. Je ne comprenais pas les mots qu'il écrivait. Je lisais et relisais ses lettres, mais elles m'étaient étrangères. Les mots restaient morts. Je ne parvenais pas à savoir ce que Graham sentait.

Cela m'était insupportable.

Je ne voulais ni parler, ni entendre les autres parler. J'avais besoin de silence et d'écouter le silence. Comme si je devais, par-delà la distance, entendre Graham m'appeler à son aide.

Puis il y eut sa lettre, la veille de son embarquement, et ce fut comme une étreinte : « Irène, je t'emmène sur la mer, dans mes bras. Irène, on m'envoie pour tuer, mais ton amour sera plus fort. Je ne tuerai pas. Je t'emmène, et tu me protégeras... Irène... Irène... »

***

Quand je reçus, une semaine après, la feuille qui m'annonçait sa mort, ce fut presque un soulagement. Son camion avait sauté sur une mine. C'était bien ainsi, Graham : « Irène ne veut pas que je tue... » Il n'avait pas tué.

Je me suis promenée dans Londres, et je n'ai pas reconnu Londres. Alors, j'ai pris le train pour Cardiff. J'ai marché dans les rues de Cardiff.

Et voilà le port.

Repose-toi, Graham. Moi aussi je vais me reposer. Je n'ai plus de forces. Je n'ai plus de vie. J'ai tout donné. Il ne me reste plus rien. Je suis vide. Vide. Je flotte. Je flotte. C'est facile. On n'a qu'à se laisser aller. La lutte est terminée, pour toi, Graham. Et pour moi aussi.

C'est bien, Cardiff.

Pourquoi Cardiff ?... Pourquoi pas ?

JANINE SPERLING

ARTS POÉTIQUES

L'*Art Poétique* de Roger Caillois qui vient de paraître (Gallimard) contient, d'une part, sous ce titre, une série de déclarations d'un poète imaginaire désireux de se justifier devant un imaginaire Minos, déclarations commentées par l'auteur; d'autre part, une *Préface* destinée au *Trésor de la Poésie universelle* qu'il a établi avec Jean-Clarence Lambert et une étude sur les rapports de l'énigme et de l'image.

Peut-être un poète d'aujourd'hui supporte-t-il mal qu'un homme qui n'a — que je sache — jamais écrit un poème prétende lui donner des conseils, et surtout les conseils qu'on va voir. Pour moi, il me semble qu'il n'est pas une seule de ces règles que je ne sois prêt à faire mienne, quand je ne l'avais pas déjà formée, inconsciemment ou non, pour me guider dans mon travail et, plus souvent, dans mon jugement à l'égard des poèmes qui me sont soumis.

Ces règles ne sont pas d'ordre technique, mais d'ordre moral (et, pour la plupart, applicables à d'autres arts, même à la conduite). Roger Caillois ne nous dit pas s'il faut rejeter l'hiatus, écrire des poèmes longs ou courts, rimés ou non. Il ne nous dit pas davantage si la poésie épique est supérieure à la lyrique. Il ne cesse de définir ou de proposer, à divers propos, une mesure, et de prôner le *juste milieu*. (Voilà sans doute une leçon qui paraît monstrueuse en poésie, aujourd'hui surtout, à la suite d'une confusion, d'abord verbale d'ailleurs, entre ce qui est *au milieu* et le *médiocre* ; mais il suffirait de voir dans le milieu ce point, aussi difficile à atteindre sinon plus que les extrêmes, où la vibration la plus heureuse devient possible, où peut-être les plus grandes œuvres ont surgi ; le juste milieu n'étant pas un lieu de repos, mais un site perpétuellement fuyant.) Roger Caillois conseille, par exemple, au poète de ne pas imiter, mais de ne pas outrer son originalité ; d'être téméraire, mais d'accepter certaines

conventions ; d'être tantôt attentif, tantôt distrait, c'est-à-dire de ne pas tout donner au travail ni tout espérer du don. Comme si toute poésie naissait de l'accord des contraires, et je crois qu'il en est ainsi : violence contenue, hardiesse prudente, gravité légère, obscurité lumineuse, fièvre *et* patience, orgueil *et* doute. Il me semble que la fermeté et la richesse de la poésie sont à ce prix.

Certaines règles, de nature plus précise, tendent à redonner à la poésie un caractère commun qu'elle a le plus souvent perdu, en la gardant de l'exotisme, de la bizarrerie, de la manie du détail, pour le choix du sujet, et des défauts correspondants pour le style : mots rares, tournures par trop éloignées du quotidien ou du langage de la prose. Ici se fait jour une prédilection de l'auteur, prédilection que je partage, pour une poésie essentiellement inapparente : « Il est une poésie sans images, presque imperceptible, au premier abord toute comparable à la prose, et pourtant la plus éloignée d'elle. L'expression est nue, d'un dépouillement total, d'un naturel presque trivial, semblable à celui de la première phrase venue. Mais la différence lentement se fait connaître. La banalité apparente manifeste peu à peu de singuliers pouvoirs... » Un peu plus loin, Roger Caillois ajoute que tous les poètes « éprouvent le pressentiment qu'il existe au-delà de l'image une beauté plus secrète, qui ne lui doit rien, qui est toute proche du néant, et pourtant d'une inépuisable opulence ». Le secret le plus pur, le plus profond, n'est pas celui de l'obscurité, mais de la clarté, pas celui de l'étrange, mais du naturel. Aussi peut-on approuver, au moins pour un instant, les sévères propos de l'auteur à l'endroit de ceux qui cherchent l'obscurité pour elle-même, et de ceux qui font de la poésie magie, souverain mystère, retour au sacré, fidélité aux dieux disparus.

Oui, toutes ces règles de mesure, de modestie et de raison sont précieuses. Il n'est pas de semaine où, dans une œuvre poétique nouvelle, je n'aie envie de critiquer tantôt l'excès de soumission aux vieux modèles, tantôt la recherche à tout prix de la surprise ; tantôt l'indigence du style alliée à des prétentions métaphysiques inversement proportionnelles, tantôt une verve langagière prodiguée sur du vide ; ou, plus

généralement, ce tourbillon d'images auquel le surréalisme a ouvert la porte, cette mollesse de structure qu'a entraînée l'usage du vers libre. En fait, je crois qu'il n'est pas un seul critique de poésie aujourd'hui, contraint de lire, ne fût-ce qu'un dixième, et le meilleur, de la production française annuelle, qui ne doive reconnaître que, dans cette faible proportion, celle des poètes dignes d'être lus est encore plus faible ; de sorte que nous aurions tout à gagner à voir la poésie plus docile aux règles de Roger Caillois et un peu moins assurée d'être la « fondatrice de l'Être », ainsi que le prétend Heidegger après Hölderlin.

***

Roger Caillois réserve en effet ses critiques les plus sévères (et ce n'est pas nouveau chez lui) à ceux qui, voyant dans la poésie une activité mystérieuse, une survivance de la religion, la divinisent presque et, en lui accordant tous les pouvoirs, semblent la priver de ses moyens. Il pense qu'il n'est rien de l'homme qui ne soit purement et simplement humain, y compris ses rêves, ses délires, y compris ses œuvres les plus sacrées, ses exorcismes, ses prières, ses cosmogonies (qu'il a contribué à rassembler dans le très précieux *Trésor* déjà cité). S'il est un mystère poétique, ce mystère est tout humain, il n'y a pas lieu de chercher autre chose derrière ni, par conséquent, de donner à la poésie une importance d'autant plus grande — et d'ailleurs plus vague — que sa place dans le monde devient, comme nous le voyons tous, plus parfaitement et totalement dérisoire.

Quand je m'interroge sur ce qui m'empêche d'adhérer à l'œuvre de quelques-uns des meilleurs parmi les jeunes poètes contemporains, j'avoue découvrir qu'avant toute chose c'est leur ton qui me gêne. S'il est vrai que le critère est vague, l'impression n'en est pas moins forte et persistante : comme si je les trouvais un peu trop sûrs, précisément, que leur poème va être une nouvelle cosmogonie, une *Odyssée* intérieure, une *Queste du Graal* moderne ; je vais même aller plus loin : comme si, écrivant leurs poèmes, ils ne pouvaient s'empêcher de les destiner à être interprétés par Heidegger,

c'est-à-dire révélés, à grand renfort de science, comme des « dévoilements de l'être », si c'est bien ainsi qu'il faut s'exprimer dans ce domaine. De sorte que, là aussi, je pourrais me croire tout à fait d'accord avec Roger Caillois quand il souhaite une poésie plus modeste, et moins volontairement, moins exclusivement vouée au mystère ou à la métaphysique.

Je m'effraie aussi quelquefois, soit dit en passant, des dangereux exemples que peut offrir une anthologie comme le *Trésor de la Poésie universelle*. Ainsi, quoi de plus grand que les prophètes hébreux (qui ont de plus, dans ce volume où abondent les traductions discutables, l'avantage d'être transcrits par Jean Grosjean) ? Et quel poète, attaché à la grandeur comme il ne peut que l'être, n'éprouverait quelque nostalgie de leur ampleur, de leur tonnerre ? Quel poète, effrayé du filet de voix qui lui reste, ne songerait à l'enfler en empruntant leurs procédés, en réduisant son vocabulaire à un certain nombre de mots vastes et forts, en empruntant ses comparaisons aux éléments, en ordonnant son discours comme une liturgie ? Mais il oublie que les éléments ont changé, qu'aigles et lions ne sont plus ce qu'ils étaient, que le cérémonial ne commande plus depuis longtemps la vie quotidienne... et le voilà qui, voulant retourner aux sources, n'aboutit qu'à paraître plus artificiel que les précieux.

*

Pourtant, ni l'abus de Rimbaud en France, ni celui de Hölderlin en Allemagne ; ni aucune imitation de révolte, de folie ou de malédiction ; ni la masse sans cesse croissante du verbiage auquel a donné naissance la poésie moderne avec ces poètes, comme avec Baudelaire, Novalis, Nerval et Mallarmé, ne peuvent m'empêcher d'entendre toute pure, dans chacun des écrits si divers qui nous restent d'eux, leur voix ; ni d'éprouver, à chaque fois que je la réentends (comme c'est le cas ces jours-ci grâce au volume de *Correspondance* de Mallarmé établi chez Gallimard par Henri Mondor et Jean-Pierre Richard), qu'elle dit, proclame ou suggère certaines vérités en dehors desquelles il n'y a pas de poésie moderne, certaines expériences que les poètes anciens n'ont pas connues, et dont on ne peut douter, au ton de leur relation, qu'elles

n'aient été plus que des chimères, des aberrations ou des mirages. Les imitateurs de Hölderlin ou de Mallarmé sont peut-être prétentieux ; mais ce que je n'ai jamais cessé d'admirer dans la correspondance de ces deux poètes, c'est au contraire la modestie de l'extrême ambition, et une noblesse d'âme telle qu'elle exclut à la fois la vanité et le mensonge.

En ce point, je me demande si Roger Caillois, dans son souci de mesure et de limpidité, ne se laisse pas aller à son tour à quelque excès, et si ce n'est pas une grave erreur que de négliger l'importance de ces expériences toutes convergentes, à l'aube de notre époque, simplement pour réagir contre l'exploitation que des médiocres en ont faite. Tout un livre pourrait s'écrire autour de ces thèmes, et il faut que je m'en tienne à un sujet précis.

Je l'ai dit, il n'est pas une des règles de l'*Art Poétique* de Roger Caillois qu'il ne me soit arrivé de faire mienne et dont je ne souhaite à maint poème l'application. Ce sont des règles simples, claires, toujours nobles pourtant, mais aussi extérieures et, en quelque sorte, postérieures au poème ; ce sont des règles de critique (comme toutes les règles sans doute). Or il faut ajouter maintenant que le poète a peut-être besoin d'abord d'un point de départ plus obscur, d'une source plus cachée et moins parfaitement définissable que le voudrait Roger Caillois. Disons que s'il compose à son tour un art poétique, ce sera peut-être, comme *L'Improbable* d'Yves Bonnefoy (Mercure de France), un ensemble d'hypothèses ou même d'affirmations toutes contraires à celles du critique, et non moins dignes d'attention. Je ne cherche pas ici à être d'accord avec tout le monde, mais, le plus honnêtement que je puis, à comprendre ce qui se trouve être juste ou utile dans des attitudes différentes ou même opposées dont j'ai connu en moi, tour à tour, la tentation.

Ce n'est pas un hasard si tant de poètes, et même de romanciers, cherchant aujourd'hui à saisir leur point de départ pour s'assurer que leur entreprise n'est pas vaine, en reviennent toujours par des chemins divers au même point : à certains instants privilégiés (dont parle à son tour Yves Bonnefoy), instants étranges mais que chacun connaît, où il semble que nous soit révélé, comme à la lueur d'un éclair

ou de quelque chose même de plus modeste que l'éclair, juste ce dont nous avons besoin pour résister au nihilisme absolu : une sorte de possibilité, d'issue, de merveille plus étonnante encore que la mort ; et au fait que ces instants semblent aspirer à l'expression poétique, comme s'il s'agissait bien quand même, en fin de compte, pour le poète d'aujourd'hui, de mettre les mots au service d'une expérience obscure, mais indubitable, douteuse mais essentielle, ne concernant rien moins que notre possibilité de vivre. Sans doute est-on toujours tenté, dès que l'on aborde ces parages incertains, de prendre un ton solennel ; de sombrer dans la grandiloquence ou le vague ; mais cela veut-il dire qu'il n'y ait en eux qu'illusion et mensonge ? Faut-il vraiment croire que le langage ne s'embarrasse que lorsqu'il se trompe ? S'il a fait cette expérience (qui est le fondement de la poétique de Bonnefoy), le poète d'aujourd'hui, si modeste soit-il, et si soucieux de clarté, de vérité, qu'il se veuille, ne peut s'empêcher de penser que sa poésie garde quelque chance de ménager, pour lui et son lecteur, plus, ou autre chose que le simple éclaircissement de sentiments obscurs, l'ennoblissement du réel, la délicieuse immobilisation du temporel où Roger Caillois semble voir la fin de la poésie : une ouverture dont la raison toute pure ne rend pas compte.

Si la poésie moderne s'est éloignée de plus en plus de la communication, si elle s'est égarée, ce n'est pas simplement parce qu'elle se serait détournée de sa vraie vocation en suivant des guides trop téméraires ou trop orgueilleux, ni parce qu'elle aurait négligé certaines règles ; on peut ne pas aimer les directions où elle s'est aventurée, on peut même y voir sa condamnation définitive, mais il me semble que sa vérité était de s'égarer, de s'aventurer, et que notre devoir maintenant est de bien comprendre le sens de l'aventure, qui nous apparaîtra peut-être sans issue, peut-être féconde ; mais qui, en tout cas, ne pourra pas nous sembler négligeable ou seulement secondaire. Et si c'est vraiment à la fin de la poésie que nous assistons — mais je la crois assez libre pour resurgir même de tels abîmes — il faut avouer qu'elle sera morte avec la grandeur qui lui convenait.

PHILIPPE JACCOTTET

INVENTION D'UN LANGAGE

Dans la cour des Guermantes, à la fin du *Temps retrouvé*, l'accumulation providentielle de souvenirs involontaires fait découvrir au héros plus que le passé : la pureté du temps, et la pureté de l'éternité, qui n'est ici que la profondeur du temps sous l'apparence des jours.

Découverte liée à la conscience que pourtant elle ne découvre rien encore, qu'il manque quelque chose à l'essence du temps, et à l'essence des choses, qu'il n'y a pas d'essence sans œuvre pour la mettre au jour. Au moment où il échappe au temps, le narrateur trouve son œuvre. C'est vainement que l'on chercherait dans le livre une rupture, une conversion, annoncée bruyamment, de Marcel à l'écriture : lorsque nous le lisons, le passage semble toujours déjà fait, sans mystère, sans angoisse ; le choc, c'est les pavés inégaux, et de celui-ci l'œuvre découle tout naturellement, avec évidence. « Je remarquais qu'il y aurait là, dans l'œuvre d'art que je me sentais prêt déjà, sans m'y être consciemment résolu, à entreprendre[1]... »

On comprend enfin le lien secret entre les moments privilégiés de la vie du héros et les rencontres d'œuvres d'art. Seule l'œuvre permet de comprendre tout le sens de ces moments, seule elle livrera le secret des instants[2] sur quoi porte notre étude, et qui est encore caché : « Qu'il s'agît d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine,

1. Pléiade, III, 870-871.

2. J'appelle « instants profonds » les moments où le héros d'*A la Recherche du Temps perdu* éprouve un bonheur intense devant l'apparence qui semble s'entr'ouvrir, sans que le temps ni la mémoire interviennent : clochers, trois arbres, chemin d'aubépines, etc...

il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, *ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ?* Et déjà les conséquences se pressaient dans mon esprit[1]... »

Il faut maintenant voir en quoi l'œuvre, telle que la pressent le héros, semble particulièrement propre à lui livrer — à nous livrer — le secret de ces instants. Il faut, avant un problème d'impression, se poser un problème d'expression, passer de l'existence au langage. Le temps retrouvé, c'est l'invention d'un langage.

***

C'est que l'œuvre est d'abord rupture avec le monde environnant. Proust commence par condamner — à plusieurs reprises — la littérature réaliste. Pour celle-ci, il y a des « sujets », à l'apparence desquels on demeure : « La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet, mais à une profondeur où cette apparence importait peu, comme le symbolisait ce bruit de cuiller sur une assiette, cette raideur empesée de la serviette[2]... » Et plus la littérature réaliste décrit cette apparence, plus elle s'éloigne de l'art, en même temps que de son objet, parce qu'elle sépare les êtres et les choses qu'elle décrit à la fois de l'espace et du temps, leur enlève toute profondeur, aboutit à un « relevé misérable »[3].

La littérature de ce type appelle un monde sans mystère, mais là encore elle se trompe, puisque l'art tel que le héros le sent est le résultat d'une expérience incommunicable (faut-il parler de résultat?): « Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que, quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un

1. III, 878-879. C'est moi qui souligne.
2. III, 882.
3. III, 885.

jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire ; si la réalité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait, et le « style », la « littérature » qui s'écarteraient de leurs simples données seraient un hors-d'œuvre artificiel [1]. »

Le héros découvre alors que nous vivons aussi loin de la réalité que de l'art, que l'art n'a rien à voir avec l'apparence des choses et notre vie telle que nous la voyons, ni avec la littérature qui se maintient obstinément à ce niveau, mais qu'il existe bien, cachée, une réalité du monde que l'art véritable, et lui seul, peut décrire, et peut-être créer : « La grandeur de l'art véritable, au contraire de celui que M. de Norpois eût appelé un jeu de dilettante, c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie. La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, c'est la littérature [2]... »

Si la réalité de l'œuvre exprime la réalité du monde, c'est qu'il y a entre elles un échange continuel ; le rôle de l'écrivain est d'approfondir les impressions que le monde lui fait, mais tout entières, ainsi l'univers passe dans sa pensée, et toute perception approfondie est déjà littérature, la littérature est la condition de cette perception même, sans que l'on puisse savoir ce qui est premier. Les soirs de Rivebelle où le héros a été heureux, il ne commence à comprendre le bonheur qu'ils recèlent que lorsqu'il peut les décrire, ce sont les mots mêmes qui lui apportent la joie : « Si je voulais peindre ces soirs de Rivebelle où, dans la salle à manger ouverte sur le jardin, la chaleur commençait à se décomposer, à retomber, à déposer, où une dernière lueur éclairait encore les roses sur les murs du restaurant tandis que les dernières aquarelles du jour étaient encore visibles au ciel, dans une matière distincte, nouvelle, d'une transparence,

1. III, 890.
2. III, 895.

d'une sonorité spéciales, compacte, fraîchissante et rose[1]. »

Quand Proust dit que l'art est une question non de technique, mais de vision, phrase souvent mal comprise, il ne veut donc pas dire qu'il suffit de bien regarder pour écrire ; il n'y a pas de vision sans moyens, et ses moyens, le narrateur a passé, à son insu, toute sa vie à les acquérir, avec et contre[2] les artistes qu'il a rencontrés, au cours aussi des exercices, plus nombreux qu'on ne le dit, auxquels il se livre depuis son enfance : poème montré à Norpois, texte sur les clochers de Martinville, article du *Figaro*, et même un roman, détruit, dont il est une fois question.

L'exemple de Swann le montre bien ; après le septuor de Vinteuil, lorsque le héros regrette que la vérité faite pour Swann comme pour lui n'ait pu lui être révélée avant sa mort : « D'ailleurs, se dit-il, elle n'eût pu lui servir, car cette phrase [du septuor] pouvait bien symboliser un appel, mais non créer des forces et faire de Swann l'écrivain qu'il n'était pas[3]. »

L'artiste a deux moyens de nier l'apparence des choses : en atteindre l'essence, mais aussi, comme cette voie privilégiée n'est pas toujours ouverte, dégager des « lois », ces lois auxquelles Proust tient tant, parce que seules elles permettent de justifier, de racheter toutes les expériences infructueuses de son héros, et qu'elles sont le prix du malheur. Autant les choses peuvent nous livrer une part mystérieuse, incommunicable d'elles-mêmes, autant les êtres n'ont rien à donner si on ne les dépasse pour les unir les uns aux autres : « Ce n'est pas aux êtres que nous devons nous attacher, ce ne sont pas les êtres qui existent réellement et sont, par conséquent, susceptibles d'expression, mais les idées[4]. »

Pour dégager ces lois psychologiques — qui n'ont rien à voir avec les extases de mémoire, ni avec les instants

1. III, 871.
2. « Comme Elstir Chardin, on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant » (III, 1044).
3. III, 878.
4. III, 908. « Il n'a écouté les autres, écrit Proust de l'artiste, que quand, si bêtes ou si fous qu'ils fussent, répétant comme des perroquets ce que disent les gens de caractère semblable, ils s'étaient faits par là même les porte-parole d'une loi psychologique » (III, 900).

profonds [1] — le héros se sert pourtant du même don que lors des expériences involontaires : la profondeur du regard : « Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais c'était un personnage intermittent, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses, qui faisait sa nourriture et sa joie. Alors le personnage regardait et écoutait, mais à une certaine profondeur seulement, de sorte que l'observation n'en profitait pas [2]. »

C'est cette profondeur même du regard, s'adaptant à la profondeur du monde et à la généralité des lois, qui isole l'artiste, le coupe de la réalité quotidienne et des autres hommes, comme Elstir, comme Proust à qui échappe dans l'œuvre cette confidence : « Moi, l'étrange humain qui, en attendant que la mort le délivre, vit les volets clos, ne sait rien du monde, reste immobile comme un hibou et, comme celui-ci, ne voit un peu clair que dans les ténèbres [3]. »

Mais si l'artiste est isolé, c'est d'abord parce que son œuvre est un monde clos, formé à tout ; Proust y revient souvent, et le narrateur le comprend devant les Elstir de la duchesse de Guermantes : « Il me semblait d'ailleurs que ses moindres tableaux, à lui, étaient quelque chose d'autre que les chefs-d'œuvre de peintres même plus grands. Son œuvre était comme *un royaume clos*, aux frontières infranchissables, à la matière sans seconde [4]. » Swann lui-même autrefois l'avait deviné en écoutant la sonate de Vinteuil : « C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux [5] sur la terre, ou plutôt dans ce *monde fermé à tout le reste*, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate [6]. » Il y a le monde, et puis le monde de Vinteuil, d'Elstir, de Proust, objet et résultat d'une vision interdite à tout autre,

1. « La distinction faite par Proust entre l'essentiel et le général... échappe non seulement à Feuillerat mais à tous les commentateurs de Proust » (H. Bonnet, *Bulletin de la Société des Amis de M. P.*, 1953, p. 111).
2. III, 718.
3. II, 982.
4. II, 125. C'est moi qui souligne.
5. Le violon et le piano.
6. I, 352.

et qui sans l'œuvre resterait ignoré de tous (de l'artiste lui-même).

Une preuve en est l'absence d'histoire de la littérature : il n'y a pas, pour Proust, d'histoire des grandes œuvres, mais quelques univers séparés, admirés pour eux-mêmes, et où l'on s'introduirait en oubliant tout le reste, si c'était possible, comme Bergotte contemplant « la vue de Delft », Proust la Barma. Une seconde preuve, l'absence de lien entre la biographie, la personne même de l'auteur, et l'œuvre : l'écrivain lui-même n'appartient pas à la même réalité que l'œuvre. C'est la leçon de la mort de Bergotte, qui, malade à mort, bien loin d'être consolé par ses livres, en est abandonné en même temps qu'il y renonce, croyant avoir imprudemment donné sa vie pour eux. Ils ne lui portent secours que mort, parce qu'ils ne sont pas du même monde : « On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection [1]. »

***

Nous voici parvenus au terme de notre recherche comme le héros de la sienne. Nous avons rassemblé le plus possible d'éléments, ne sachant s'ils serviraient tous, et sinon lesquels, à la solution, mais voulant donner le plus de chances d'y parvenir. Car la solution, on l'a attendu en vain de Marcel Proust : alors que *Le Temps retrouvé* explique clairement le sens des extases de mémoire, le sens de l'œuvre d'art, une page seulement [2], consacrée comme par scrupule aux instants profonds, si elle réaffirme leur originalité, l'escamote du même coup et voile la première obscurité sous une autre, comme si ces moments avaient deux sens ; le premier à leur apparition dans le récit, le second que l'auteur leur impose au dénouement.

La question reste donc bien : que cachaient les aubépines, le toit, la pierre « prêts à s'entr'ouvrir, à me livrer ce dont

1. III, 188.
2. III, 878.

elles n'étaient qu'un couvercle [1] », l'écorce des clochers qui se déchire, les trois arbres, le septuor ? Certes non pas, malgré l'identification abusive que se permettent la plupart des critiques, à la suite de Proust parfois, la même chose que la madeleine et les pavés inégaux : ils n'évoquent pas un instant du passé, ils ne recréent pas l'éternité ni un peu de temps à l'état pur, ils ne posent pas le temps pour le nier ensuite, ils l'ignorent absolument. Chacune de ces rencontres n'a ni passé ni avenir, leur tunnel s'enfonce et ne débouche nulle part.

Lorsque Proust y repense à la fin de la soirée Guermantes, c'est, nous l'avons vu, pour les séparer : « Cependant, je m'avisai au bout d'un moment, après avoir pensé à ces résurrections de la mémoire, que, *d'une autre façon*, des impressions obscures avaient quelquefois, et déjà à Combray du côté de Guermantes, sollicité ma pensée, à la façon de ces réminiscences [2], mais qui cachaient non une sensation d'autrefois mais une vérité nouvelle, une image précieuse... Je me souvins avec plaisir... que déjà à Combray je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir [3]... »

Les instants profonds ne sont pas des réminiscences. Mais ils n'autorisent pas non plus l'interprétation romantique qu'un certain vocabulaire semble appeler. On aurait beau jeu de les rapprocher, et Albert Béguin, dans *L'Ame romantique et le Rêve*, n'y a pas manqué, d'expériences à première vue analogues, chez Rousseau, chez Nerval, les romantiques allemands. Ces appels, viennent-ils d'un autre monde, distinct de la terre, et que l'extase, puis la mort, permet de rejoindre ? L'écrivain qui les décrit est-il en contact avec un au-delà ? Lorsque le narrateur parle de « vraie vie », de « vie enfin découverte et éclaircie », est-ce

1. I, 179.
2. Les ressemblances superficielles auxquelles Proust pense ici ont été étudiées plus haut.
3. III, 878.

une vie surnaturelle, analogue à celle que mènent, dans la foi chrétienne, les saints au Paradis, et le héros de Proust est-il favorisé de visions, de transports voisins de ceux de Dante ?

On appuierait une semblable thèse, qui rejoindrait une interprétation religieuse de l'œuvre[1], sur les allusions de l'auteur à un autre monde, sur plusieurs réticences à propos de la mort, dont voici quelques exemples : « La Beauté dont on serait parfois tenté de se demander si elle est *en ce monde* autre chose[2]... » « Et je ne demandais rien de plus à Dieu, s'il existe un paradis, que d'y pouvoir frapper contre cette cloison les trois petits coups que ma grand-mère reconnaîtrait entre mille, et auxquels elle répondrait par ces autres coups qui voulaient dire : « Ne t'agite pas, petite souris[3]... » « L'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance[4]. »

Mais une telle interprétation méconnaît, en croyant l'augmenter, la profondeur du monde proustien. L'autre monde, pour Proust, et l'autre vie, est une hypothèse comme les autres, comme celles qui les nient, ni moins ni plus vraies. De même que, pour l'interprétation psychologique des personnages, il ne néglige aucune théorie, aucun mobile, de même, lorsqu'il s'agit du monde, soucieux de ne rien oublier, il envisage l'existence de Dieu, du paradis, de l'immortalité de l'âme (à propos de la mort de Bergotte ou de sa grand-mère, notamment). Nouvelle preuve du goût de Proust pour l'énumération, qui, pour lui, est, comme il l'écrit à Jacques Rivière, « la forme même de la synthèse »[5].

Ainsi, le monde que le héros découvre dans les choses et la musique, et qui existe bien, puisque, à la fin du récit, les doutes sur la réalité profonde sont vaincus, ne peut être cet autre monde dont il est parfois parlé dans la *Recherche*, sans que son existence (son inexistence) soit prouvée. Point

1. Dans le piège de laquelle M. Cattaui et son préfacier Daniel Rops semblent être tombés.
2. I, 713. Dans la même page, l'auteur parle de « la seule vie qu'il y ait », et une addition « sans doute » a atténué l'affirmation chronologiquement antérieure, comme le signalent MM. Clarac et Ferré.
3. II, 763.
4. III, 188.
5. Correspondance Proust-Rivière, p. 152.

de religion de Proust, point de mystique, aucun surnaturel dans cette œuvre, le sens des instants profonds est ailleurs.

***

En fait, pour le héros et son auteur, l'autre monde est déjà dans celui-ci, et la profondeur contenue dans l'apparence. Proust fait entrer jusqu'au surnaturel dans la nature, jusqu'à l'autre vie dans celle-ci, jusqu'à l'univers qu'elle suppose, dans le nôtre.

Mais, si le héros a vainement tenté d'arracher leur vérité aux choses, il ne suffit pas de dire que l'autre monde qu'appelle l'art de Proust est dans celui-ci. On découvre alors l'erreur du héros, qui a cru que tout était dans l'objet alors que tout est dans l'esprit, on découvre aussi qu'il n'y a pas de « livre du monde », mais un « livre intérieur de signes inconnus »[1], que le problème n'est pas : que sont les aubépines ? mais : qu'en pense Marcel ?

Lorsque Proust écrit : « Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit... l'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant[2] », il ne rejoint ni les Goncourt qu'il a combattus, ni on ne sait quel philosophe analyste de la perception. Il nous fait approcher du secret de l'expérience de son héros : on ne découvre la profondeur du monde que dans la profondeur de soi, les deux s'échangent. « Ne vient de nous-mêmes que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres[3]. »

On trouve ici l'explication du goût, souvent noté par Proust, de son héros pour l'obscurité : ni maladie ni mode, il est plutôt un appel venu du fond de lui-même : « Albertine savait qu'elle me faisait plaisir en ne proposant à ma pensée que des choses encore obscures et le modelage de ces nébu-

1. III, 879.
2. III, 880.
3. III, 880.

leuses [1]. » Et Proust lui-même : « Je vois clairement les choses dans ma pensée, jusqu'à l'horizon. Mais celles-là seules qui sont de l'autre côté de l'horizon, je m'attache à les décrire [2]. » Dans un au-delà de l'horizon se mêle le sujet et ce qu'il perçoit, et lorsque le narrateur revient, dans *Le Temps retrouvé*, sur les instants profonds, lorsqu'il dit que, sous ces signes, c'est une pensée qu'il y avait à découvrir, cette pensée, c'est la sienne.

Mais une pensée particulière. Alors qu'il y a une pensée du général, que les événements (pas seulement les événements amoureux) du récit, les traits de caractère, les œuvres d'art, l'action du temps, permettent à l'auteur de dégager, et qui se manifeste dans l'étrange goût de Proust et son héros pour les « lois », alors que ce filet des lois emprisonne tout le livre, dans les instants privilégiés qui nous retiennent, c'est un objet particulier qui s'isole du monde sensible et habituel, comme l'iris du jardin de la *Prose pour des Esseintes*, et sécrète sa propre pensée à l'intérieur d'un esprit qui la mime, « un objet particulier dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite [3] ».

Cette distinction, le narrateur la méconnaît avec légèreté dans ce même texte du *Temps retrouvé*, lorsqu'il fait de *toutes* les sensations (même le goût de la madeleine) « les signes d'autant de lois » [4], puisque les réminiscences et les instants profonds sont les seules sensations qui échappent aux lois. « Hiéroglyphes », dit-il encore, oui, mais ces caractères ne renvoient qu'à eux-mêmes. La réminiscence est temps pur, avant de signifier qu'atteindre celui-ci est possible (ce qui serait la loi) ; les fleurs, les clochers sont la profondeur, avant de signifier qu'atteindre celle-ci est possible ; et si leur sens se réduit à une pensée, cette pensée est le contraire d'une loi.

Puisqu'elle est la littérature. Comment ce que nous apercevons maintenant est-il seulement possible ? Comment ce que cachent les choses rencontrées au cours des instants pro-

1. III, 373.
2. « Carnets » (*Figaro Littéraire*, 25 novembre 1939, cités par Bonnet, *op. cit.*, II, 30).
3. I, 179.
4. III, 879.

fonds peut-il être la littérature même ? Sur cette affirmation, pas de doute, il suffit de relire la découverte des clochers de Martinville : « Bientôt, leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant avant, *qui se formule en mots* dans la tête »[1], et c'est alors que, pour la première fois, le héros était passé à côté d'une vérité qu'il n'était pas mûr pour découvrir : « Sans me dire que *ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase*, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir que cela m'était apparu... je composai[2]. »

Une fois admis que l'essence des choses (non de toutes, ici, de privilégiées) *est* une jolie phrase, comment l'expliquer, comment expliquer qu'à certaines minutes, pour un certain homme, l'essence des choses soit langage ? C'est qu'alors le héros, délivré d'un temps qu'il ne sent plus, auquel aucune allusion n'est faite, l'est aussi d'un espace, de l'espace quotidien de la vie pour pénétrer dans l'espace imaginaire où tout devient objet d'art.

Ici, l'on reconnaît une différence moins superficielle entre les réminiscences et les instants profonds. Si l'on concède à Maurice Blanchot que les réminiscences, ou extases de mémoire, font accéder à un temps pur qui est le temps du récit, quand il dit : « Temps pur, sans événements, vacance mouvante, distance agitée, espace intérieur en devenir... qu'est-ce donc que tout cela ? Mais le temps même du récit, le temps qui n'est pas *hors* du temps, mais qui s'éprouve comme *dehors*, sous la forme d'un espace, cet espace imaginaire où l'art trouve et dispose ses ressources »[3], on doit lui refuser le passage d'un temps imaginaire (découvert dans les extases de mémoire) à un espace imaginaire, puisque celui-ci n'est atteint que dans les instants profonds.

Une difficulté[4] sur le rôle même de l'imagination : l'avan-

1. I, 180.
2. I, 181. C'est moi qui souligne.
3. *N. N. R. F.*, nº 20, p. 289, 1954.
4. Signalée par Bonnet, *op. cit.*, t. II, p. 107-108.

tage, dit Proust, des réminiscences, est qu'elles permettent à l'imagination de s'appliquer à la beauté, « en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent [1]. » Mais comment l'imagination peut-elle s'appliquer aux clochers de Martinville, puisque le héros les a devant lui ? Parce qu'en approfondissant son impression, cette part de l'objet qui est en lui, il se libère du monde visible, réalise son absence (à la manière, sans doute, de Mallarmé) et d'autant mieux que la découverte de l'espace imaginaire est liée à celle de la métaphore.

Ainsi le texte sur les clochers est-il peuplé de comparaisons, comme si la contemplation d'une seule chose faisait rejoindre le monde entier. Parce qu'elle le recrée. L'œuvre, de son début à la fin, est enserrée dans un réseau de métaphores qui se répondent, se renversent et sont les garantes de la création de cet autre monde dans celui-ci. Un exemple suffit à montrer la cohérence implacable de cette structure, l'émouvant renversement de la comparaison entre l'œuvre d'art et la cuisine de Françoise : au commencement, pendant l'adolescence du narrateur [2], elle choisit ses morceaux pour un bœuf à la gelée comme Michel-Ange les blocs de marbre pour le monument de Jules II. On voit, ou plutôt on pressent alors à travers l'humour de l'auteur qu'il n'y a, malgré l'apparence, pas de petites créations, que c'est toujours le même acte. Inversement, à la suite d'un bond prodigieux, Marcel décidé à écrire, et n'osant comparer son œuvre à une cathédrale, évoque le bœuf mode de Françoise [3], comme si, malgré l'apparence, il n'y avait pas de grandes créations, que tout finissait dans l'humilité d'un secret, celui des instants profonds.

Le monde cru réel, à qui l'on faisait confiance, dont l'objectivité n'était pas mise en doute, se révèle lentement n'être qu'apparence, lentement, mais aussi par les éclairs que nous avons décrits. Il ne cache pas la réalité comme un rideau un spectacle, il la contient au fond de lui-même.

C'est cette recherche de la réalité, de la profondeur,

1. III, 872.
2. I, 445.
3. III, 1035.

combinée à (et causée par) la reconnaissance de l'apparence comme apparence, qui occupe le héros du récit. L'apparence, dans les instants profonds, questionne, surprend, promet le bonheur.

Il y a deux apparences : une psychologique, qui cache de grandes lois, et une du monde lui-même, dans son mystère global. Mais la seconde mène plus loin, quoiqu'on la perçoive plus rarement. Proust le dit : ces impressions sont « trop rares pour que l'œuvre d'art puisse être composée seulement avec elles » et doivent être « enchâssées d'une matière moins pure, mais encore pénétrée d'esprit » [1].

La réalité qui se dévoile dans les instants profonds, c'est la réalité du monde dans l'œuvre d'art, c'est le monde déjà œuvre d'art. De cette œuvre, les instants profonds fournissent le terrain, que les rencontres avec l'art et les réminiscences, chacunes à leur manière, avaient préparé le héros à explorer. Le secret de ces expériences obscures, et dont l'obscurité ne peut être entièrement dissipée, c'est l'espace imaginaire qu'elles pressentent, et « où l'artiste s'abstrait pour créer ».

Peut-être cet espace, si rarement entrevu au cours du récit, mais où pourtant toute l'œuvre est destinée à camper, n'est-il pas vide ; peut-être ce monde qui rend le héros si heureux, ce paradis de l'œuvre, élit-il dans l'œuvre même quelques thèmes, quelques formes privilégiées. Les instants profonds n'ont livré que le plus immatériel des objets, comme s'ils refusaient autre chose qu'un monde désert, parcouru de souffles légers, d'odeurs, de lueurs : « Les mots se détruisent vite, et il ne reste plus autour de leurs tombes mêmes que la beauté de la nature, le silence, la pureté de l'air [2]. » « Quand, même ne le sachant pas, je pensais à elles, plus inconsciemment encore, elles, c'était pour moi les ondulations montueuses de la mer, le profil d'un défilé devant la mer. C'était la mer que j'espérais retrouver, si j'allais dans quelque ville où elles seraient. L'amour le plus exclusif pour une personne est toujours l'amour d'autre chose [3]. »

1. III, 898.
2. III, 874.
3. I, 833.

Le héros n'est heureux avec Albertine que lorsque endormie elle devient « l'assoupissement de la mer sur la grève par les nuits de clair de lune... une longue tige en fleurs qu'on aurait disposée là » [1].

Ainsi, les instants profonds, pressentiments de l'œuvre, fragments d'œuvre, appelleraient en même temps un certain type d'œuvre où s'évanouit tout personnage ; mais, de même qu'un récit tout entier composé d'instants profonds est impossible, un univers romanesque impalpable, aérien, est inconcevable, se réduit à une invitation, un départ sans arrivée, une promesse d'essence sans essence, un rêve discret et presque effacé. « Cette brume que nos yeux avides voudraient percer, écrit Proust, c'est le dernier mot de l'art du peintre. »

JEAN-YVES TADIÉ

1. III, 69.

HENRI POURRAT
ou
LES GRANDS JARDINS

Henri Pourrat est mort le 16 juillet à 22 h. 30. Et c'est un peu comme si Virgile venait de mourir.

Un dieu des champs. Une grande forme barbue qui passe au soleil dans les blés. Une certitude. Une confiance. Une promesse. Et voilà qu'il nous a trahis : il a penché la tête, il est parti de lui-même sans que personne s'en aperçoive ; en dormant, comme un somnambule. Il a quitté sa maison terrestre par la fenêtre pendant qu'on surveillait la porte, comme un voyageur clandestin. Cet endroit passager ne pouvait plus lui suffire. Il est allé trouver ailleurs le pays qu'il cherchait sur les routes de la terre avec son manteau, son bâton, pareil aux personnages qu'on voit dans le désert, sur les images de l'histoire sainte, toujours en route, les pieds poudreux.

***

On l'a entouré de fleurs des champs, de hautes digitales, de grandes marguerites blanches, et on l'a mis dans une longue boîte, une boîte très longue. On ne savait pas qu'il était si grand.

Le voilà pareil au chasseur Gracchus de la légende, ce chasseur mort qui, dans sa noire gondole, parti de son Tyrol natal, navigue encore autour du monde, reçu par les maires des villes et les autorités des ports. C'est ainsi qu'il s'enfonce dans l'ombre, comme le grain.

La mer était calme, et la nuit tombée. Les lumières formaient des collines de perles autour des golfes. Tout le long

de la côte, en revenant en Auvergne, je l'attendais comme le chasseur Gracchus. A Antibes, à Cannes, à Fréjus. Revenu du Pays des Jardins, avec sa canne et son grand chapeau noir. Frappé d'un décès discutable ; qu'on pourrait peut-être réfuter. Dans chaque port, j'ai attendu sa barque noire. Elle n'est pas venue.

***

Sombre veillée qui ramène les souvenirs, le vieux temps et ses premiers livres, les ombres, les saisons, les compagnons de jeunesse, les cloches qui sonnaient pour leur mort, Jean l'Olagne, Pierre Armilhon, la montagne sous le ciel bas, le vent sauvage de la Semaine Sainte, la *Colline Ronde*, *Liberté*, *Les Montagnards*, *Gaspard*, les vieux villages. Il reste en mon souvenir comme un roi des jardins. Il savait le nom de toutes les plantes. Il s'asseyait dans le foin en mâchonnant une herbe, et il écrivait sur ses genoux des choses comme *Les Jardins sauvages*, qui sont parmi les plus belles qu'on puisse lire. Qu'on relise *La Veillée de Novembre*, c'est dans ses souvenirs qu'il s'est montré le plus grand. Depuis deux ans, je le savais en danger ; je m'agitais en moi comme un chien sur la plage quand il voit ses maîtres dans l'eau, je le pressais d'écrire ses mémoires. Ils auraient fait son plus beau livre et l'un de nos plus charmants classiques. Il n'a pas osé aborder un ouvrage de si longue haleine ; il se sentait le temps compté. Je le regretterai toute ma vie.

Du moins le *Trésor des Contes* pourra-t-il être achevé. Il fait de lui notre Grimm. Je ne parle pas du reste ; il a de quoi fournir plusieurs anthologies. Il laissera la grande trace. d'un conteur, d'un épique et d'un vrai poète. Un maître : car sa voix ne fut jamais qu'à lui. C'est par l'accent qu'il a été lui-même et on le retrouve surtout dans des pages dispersées, où le lyrisme, l'humour et la réminiscence et de grandes préoccupations l'élèvent très haut dans l'art comme sur sa montagne. Parce qu'il a toujours pris pour prétexte l'Auvergne et que les étiquettes sont commodes, des gens qui ne l'ont jamais lu le prennent peut-être pour un « régionaliste » au sens où l'on pourrait parler de quelque maniaque

du biniou. C'est tout le contraire. Dans l'histoire d'un laitage local il fait tenir les soucis de Virgile et de Bossuet : la poésie de la terre, les fins dernières de l'homme, l'esprit des civilisations. Il n'a eu au fond que deux grands thèmes, entremêlés : l'Amitié, la Nature ; la Charité, la Création. Toute son œuvre est une impatience d'aider l'homme et de le hausser. Elle le prend par la main et elle lui montre l'aube. Elle n'a eu que les plus hauts soucis.

***

Il faut se résigner à cette mort qui le prend les mains encore pleines, à ce qu'il ne soit plus qu'un nom de rue dans une ville où erre le touriste, un buste dans un square où passe un écolier, une dictée dans un livre de classe. Cette dictée touchera un enfant. Je lui demandais depuis deux ans de ne pas mourir. Il promettait en plaisantant. C'est ainsi qu'il tiendra son intenable promesse.

***

En attendant, il part dans cette barque de chêne soulevée déjà par les grandes eaux. Il nous laisse, et rien n'est facile. Henri, Henri, quand tu étais là tout était plus beau.

Nous ne te verrons plus passer sur les routes de la montagne, tailler la vigne ou dicter à Marie ces lettres qui donnaient toujours les dernières nouvelles de la rose, de la pomme, des feuilles, du brouillard, et où toutes les saisons se reflétaient dans le jardin.

Je vois déjà la neige tomber sur ton buste de bronze dans un square de décembre, feutrer de blanc les noirs rhododendrons.

***

Il parlait toujours et à voix basse, un pan de sa cape devant sa bouche, quand le vent soufflait, pareil à un conspirateur. Que tramait-il ? Il n'a jamais tramé que le complot de la bonne volonté, de l'amitié, des choses « grandes et

magnifiques » : « le bon vouloir », « les grandes mœurs », « le règne », « le rayon » : le folklore d'un éden qui n'est pas d'ici-bas.

C'était une ombre qui passait sur les jardins, pareille au Judex des vieux films, au-dessus des fleurs ou des avoines.

Elle n'a pas eu à changer de forme pour prendre celle des prophètes amicaux qu'on voit sur les vitraux des églises de village ; il lui a suffi de devenir lumineuse ; il lui a suffi de ce soleil de juillet qui rend diaphanes les roses trémières. Elle est entrée dans les jardins définitifs.

ALEXANDRE VIALATTE

PROBLÈMES RELIGIEUX

La croyance religieuse, la vie religieuse sont des choses que l'on remet en question à chaque génération et avec chaque individu. Elles ne valent d'ailleurs qu'à cette condition. Cela ne veut pas dire que l'homme qui croit doive vivre dans ce tremblement continuel mis à la mode par Kierkegaard dont le crucifiement — authentique celui-là — entre l'absolu et l'éphémère a eu tant d'imitateurs peu qualifiés. Mais il y a toujours, et inévitablement, une décision au départ, qu'on appelle un acte tellement il est encore plus qu'une décision, qu'il est une exécution : c'est l'acte de foi. Ce mot a quelque chose de surprenant : il semble désigner une sorte de violence qui serait opérée sur l'esprit par la volonté. Or, comme le dit un adage scolaire, toute volonté de croire est une raison de douter. On voudrait ne croire que ce qui vous paraît évident, que ce à quoi l'intelligence adhère d'elle-même et sans effort. Ainsi la foi ne serait que le nom donné à un éclairage plus grand ou à une lumière plus tournée vers le dedans, mais toujours de même nature que celle qui caractérise la vérité.

L'esprit de l'Occident est éloigné de celui de l'Orient à cet égard-là — bien qu'on ait exagéré leurs incompatibilités. Le problème de Jésus se pose et se posera toujours : il n'y a pas de problème de Krishna. L'Incarnation peut être un mystère incroyable ou une réalité quotidienne et renouvelée au cours des millénaires. Dans cette occurrence, il faut opter. Il y a un siècle, Renan a essayé de prendre un biais et il l'a fait avec une ingéniosité peu commune et une profonde connaissance des mœurs, mais ses explications font sourire parce qu'elles esquivent les difficultés. Ainsi en est-il des guérisons miraculeuses : « Qui ose-

rait dire que dans beaucoup de cas, et en dehors des lésions tout à fait caractérisées, le contact d'une personne exquise ne vaut pas les ressources de la pharmacie ? Le plaisir de la voir guérit. Elle donne ce qu'elle peut, un sourire, une espérance, et cela n'est pas vain. » (*Vie de Jésus*, ch. XVI.) Plus sérieuses sont les conjectures à propos du milieu dans lequel le christianisme a pris naissance. Renan signale l'importance de la secte des Esséniens qui vivaient en communautés fraternelles fondées sur le partage des biens. « Jésus, dont les rapports avec les Esséniens sont très difficiles à préciser (les ressemblances, en histoire, n'impliquant pas toujours des rapports), était certainement leur frère. La communauté des biens fut quelque temps de règle dans la société nouvelle... » (*Ib.*, ch. X.)

La découverte des manuscrits de la mer Morte a remis en mémoire cette phrase de Renan dont on peut remarquer la sagacité en même temps que la finesse : « les ressemblances, en histoire, n'impliquant pas toujours des rapports... » Si Renan avait fait toujours preuve de la même circonspection... si ses successeurs en exégèse biblique avaient été aussi prudents... l'on n'aurait pas eu à déplorer les interprétations aberrantes qui ont été faites de ces fameux manuscrits et qui ont fait du Maître de Justice un Christ avant la lettre : institution de la Cène, crucifixion, résurrection, rien n'y manquait. La Passion, selon les Évangiles, n'aurait été qu'une seconde représentation dont le scénario aurait été mis au point une génération auparavant et dont la première aurait été justement la Passion selon les Manuscrits de la mer Morte. Or il semble, d'après les traductions des textes déchiffrés, qu'il en soit autrement : la communauté de Qumran cherchait l'isolement et frappait d'exclusive ceux qui ne partageaient pas ses vues puritaines, le « Maître » mystérieux se donnait comme un petit prophète, un réformateur religieux dont on sait qu'il a été persécuté mais dont rien ne prouve qu'il ait été supplicié ; il ne se considère pas comme le Messie, bien qu'il soit question de l'avènement du Messie.

Bref, sur ce sujet, les certitudes sont limitées, limitées aussi les acquisitions sûres pour l'exégèse biblique : il y en a

pourtant déjà quelques-unes qui concernent les origines de saint Jean-Baptiste, l'Évangile de saint Jean et la gnose [1].

Pourtant on ne saurait mésestimer l'importance de ces résultats du point de vue des sciences historiques, philologiques, etc... Quel dommage que le progrès de nos connaissances ne puisse servir en rien à l'établissement (ou à la destruction) de nos croyances ! Ce qui nous importe le plus, c'est cela à propos de quoi nous sommes forcés de faire le saut, de nous résoudre (avec enthousiasme ou la mort dans le cœur) au *salto mortale*. Peut-être en est-il mieux ainsi ?

***

Et si l'on pouvait faire l'économie vraiment de ce saut ? Si l'esprit pouvait passer en pente douce des apparences les plus fugitives à l'être le plus assuré ? C'est le rêve de ceux qui, comme Georges Vallin, affirment l'existence de la *Perspective métaphysique* [2] — « perspective », ce n'est pas croyance, c'est choix d'un point de vue qui n'est pas imposé mais qui est naturel, point de vue à partir duquel nous apercevons ce que nous tenterions vainement de voir un peu plus à droite ou à gauche, un peu plus haut ou un peu plus bas. Il y a des choses que nous ne connaissons pas et que nous ne connaîtrons jamais bien qu'elles soient comme à portée de notre main parce que nous avons pris une position déterminée et que notre regard est braqué dans une direction déterminée. Comment s'étonner, dit Vallin, qu'un philosophe comme Kant déclare l'Inconditionné insaisissable puisqu'il se place au point de vue de l'expérience (extérieure ou intérieure), celle-ci étant considérée comme seule valable ? Nos conclusions dépendent de nos prémisses. Si l'homme commence par être défini comme ayant une raison limitée au domaine de l'expérience, les jeux sont faits : il ne peut avoir de

1. Cf. JEAN DANIÉLOU : *Les Manuscrits de la mer Morte et les origines du christianisme* (éditions de l'Orante, 1957), les deux livres de l'érudit MILLAR BURROWS : *Les Manuscrits de la mer Morte* (1957) et *Lumières nouvelles sur les Manuscrits de la mer Morte* (1959) (éd. Laffont), et celui de DUPONT-SOMMER : *Les Écrits esséniens de la mer Morte* (1959, Payot).

2. Presses Universitaires.

certitude au sujet de l'Absolu, dont l'évidence lui fait totalement défaut : sa position, au mieux, sera donc agnostique. L'exigence de l'Absolu ne remplace en rien l'évidence qu'on devrait en avoir. Il faut pour cela une intuition intellectuelle ; il faut partir de l'être, sans quoi l'on n'y arrive jamais. Si nous savons que tout est relatif, c'est parce que nous commençons par avoir au moins le pressentiment de quelque chose qui ne l'est pas. C'est le raisonnement de Descartes, c'est celui des métaphysiciens. Mais l'auteur n'aime pas Descartes, pas plus qu'Aristote. Pour lui ce sont des philosophes qui ont fait descendre la spéculation à un niveau trop bas, celui de la raison raisonnante. Ses modèles sont Platon, Plotin surtout — ainsi que des contemplatifs comme Eckart et Nicolas de Cues. Il se réfère encore plus aux maîtres de la tradition brahmanique comme Cankara et bouddhique comme Nagarjuna. Comment ne pas être entraîné, en effet, vers ces grandes doctrines, dont la seconde qui nie simultanément les propositions contradictoires ne le fait que pour mieux faire apparaître ce qui se cache dans l'ombre. A ce propos, Georges Vallin fait une remarque pénétrante : c'est que peut-être le scepticisme de Pyrrhon et certainement celui de Montaigne sont une forme dégradée du « relativisme métaphysique ». Si la chose est plus vraie pour Montaigne, teinté de christianisme, elle n'est pas complètement fausse pour Pyrrhon, qui a connu les gymnosophistes hindous. Le scepticisme n'est souvent que l'envers de ce qu'on appelle (improprement dans ce cas) le mysticisme [1].

JEAN GRENIER

1. Témoin ce livre qu'a, jadis, publié Alexis Preyre sous le titre significatif *A l'extrême du Scepticisme* (Le Cercle du Livre) et qui rassemble un grand nombre de textes choisis avec la plus grande intelligence.

NOTES

LA POÉSIE

EDMOND JABÈS : *Je bâtis ma demeure* (Gallimard).

Somme de quinze ans de vie poétique, *Je bâtis ma demeure*, qui groupe tous les recueils publiés précédemment par Edmond Jabès et quelques-uns inédits, nous permet d'entendre dans sa profonde et significative diversité un chant sans cesse nourri de toute la matière poétique du monde. Tout est poésie pour qui sait voir et entendre. Les objets les plus familiers, les animaux les plus humbles, les femmes et les jeunes filles, Edmond Jabès leur restitue leur part de mystère et d'inconnu. C'est qu'il a reçu en partage l'instrument qui distingue au lieu de confondre, qui respecte la noblesse originale de chaque être et de chaque objet, l'amour :

Je parle...
A cause de mon amour à cause
du filet aveuglant de mon amour
jeté ce soir sur le monde.

La demeure du poète reste donc ouverte et toujours accueillante, mais chacun doit subir au préalable la métamorphose et la transmutation d'où renaîtra une pureté primordiale que l'habitude et le temps s'acharnent à effacer. Un poème de Jabès est d'abord révélation d'une certaine vérité que nous portons à notre insu et qui palpite confusément derrière les voiles tissés par la négligence. De là, l'importance capitale de l'humour dans son œuvre, comme le souligne Gabriel Bounoure dans sa remarquable préface. L'humour, en effet, a pour fonction de déchirer tous les voiles. Il *remet à sa place*. Non que Jabès veuille seulement faire rire ; il distingue très justement humour et comique : « l'humour est poésie, le comique est prose » ; son but est de nous permettre, grâce à l'humour, de sauter par-dessus les conventions et les préjugés, ces ennemis éternels de la poésie, pour rendre leur vraie valeur aux êtres et aux choses. Tandis

que le comique n'est qu'une revanche du bon sens, l'humour, serviteur de la fantaisie, est à la fois dérision du bon sens et rature de ce qui est au bénéfice de ce qui devrait être. Le monde recréé par l'humour est un monde beaucoup plus habitable, à chaque instant nouveau, un réservoir inépuisable d'émerveillements. Rien n'est plus contraire à la poésie que de savoir déjà. « La terre apprise est une prison », écrit Jabès, pour nous avertir que le poème est toujours découverte et chant des surprises. Mais si l'humour donne un visage nouveau au règne des choses, il tisse aussi entre elles un réseau complexe d'analogies et de ressemblances. Du surréalisme, Jabès a surtout retenu le pouvoir créateur de l'image. Le rapprochement de deux objets en apparence éloignés les renouvelle, tandis que le rapport suggéré aboutit comme à la création d'un troisième élément qui est la marque même de l'esprit. L'humour enfin est le masque que prend la pudeur pour dénoncer l'angoisse, le mal et la souffrance. Sans doute, bien des poèmes de Jabès, *Les Armes de la Vue* en particulier, s'attaquent directement à tout ce qui, dans notre histoire récente, a déchiré la vie et les valeurs humaines, mais il préfère le plus souvent la voie détournée de l'humour pour exorciser les menaces de mort qui pèsent toujours sur l'homme et la poésie. De là, cette alternance dans son œuvre des poèmes où la gravité du ton révèle qu'il est plus sensible que personne au spectacle sanglant du monde, et des poèmes où l'humour a la meilleure part, où le contrepoint du sourire assure la délivrance d'une angoisse.

La demeure du poète est donc l'asile d'un bonheur constamment menacé. Elle est toujours à refaire et à maintenir contre les pressions maléfiques, mais le poète dispose heureusement de la seule arme qui puisse, à la fois, construire et détruire : le langage. C'est un des caractères remarquables de cette œuvre que l'attention aiguë portée par son auteur aux mots. Jabès médite constamment sur le pouvoir des mots, car il ressent au plus haut degré l'importance spirituelle que comporte l'acte d'écrire. « Je démonte une patiente horlogerie pour oracles », définit bien sa tentative pour cerner la vertu et la valeur capitales du verbe. Il sait bien que, s'il y a des mots blessants, il en est d'autres qui consolent et surtout qui suppléent à l'insuffisance du réel. Tous ses aphorismes sur le langage, à la fois poèmes et justifications du poème, concourent à suggérer que les mots débordent largement leur simple signification pour mettre en jeu une valeur sacrée qu'une tradition très ancienne leur a toujours reconnue. « Les mots tracent », car le verbe n'est pas seulement reproduction, mais surtout création. La demeure qu'ils édifient ne s'évanouit pas avec le livre refermé, elle subsiste, invisible et puissante, comme l'esprit qui les commande et les soutient. De là, cet espoir qui anime l'œuvre de Jabès, l'espoir qu'un jour, peut-être, à condition que tant de

mots galvaudés retrouvent leur raison sacrée, la vertu du langage finira par modeler la matière pesante du réel : « Un jour, la poésie donnera aux hommes son visage. »

On voit donc que, sous son apparente diversité, *Je bâtis ma demeure* répond à une unité souveraine. Ce beau chant simple, pudique et discret, où la musique est si proche du silence et de l'ineffable, n'a pas d'autre but que de désigner et de créer le temple de la tendresse et de l'amour, de la réconciliation entre l'homme et les hommes, entre l'homme et les choses.

HENRY AMER

***

LITTÉRATURE ET ESSAIS

MAURICE MAETERLINCK : *Théâtre inédit* (Del Duca).

Ils sont passés et ils reviendront, les temps de l'oiseau bleu à la sauce flamande. Vous prenez du nuage et de l'âme, un grain de Shakespeare et trois onces de Freud, vous agitez l'ombre d'une ombre dans la boutique du destin et, à force de rêver que vous ne rêvez pas, vous vous imaginez que vous pensez. Tel fut le triomphe de l'art flasque et des langueurs à bon marché. Les mots aspiraient à se noyer dans la musique. La religion avait honte de ses flammes, l'enfer changeait ses broches en divins pétards, le lait arrosait les noces spirituelles, les tables tournaient en l'honneur de Dieu, on voyait partout l'invisible. Il fallait que la prose eût été humiliée pour viser si haut et si mal. Ce qu'il y a de redoutable dans le style noir, c'est qu'il engendre le style rose.

J'ai pourtant lu les trois pièces que voilà de Maeterlinck. Il s'agit d'abord d'une abbesse qui est aux portes de la mort et qui confesse à un prêtre qu'elle a empoisonné son prédécesseur. La justice, comme il est aisé de le deviner, était près de couper la tête à un innocent. C'est à le sauver que le curé se dévoue. Mais il a beau se dénoncer lui-même, on le déclare saint et le *Dies irae* se tourne en *Te Deum*. Si la préparation est le principal du métier tragique, si les héros et les spectateurs doivent glisser, dans les mêmes culottes, sur une pente de velours rouge, jamais la conduite d'un ouvrage n'a mieux ménagé le repos de l'esprit.

Cette fausse peur est suivie d'une allégorie dont les chats fourrés font encore les frais. Salomon dépouille sa pupille. Il est fessé par des anges. Il n'en serait pas moins damné s'il ne repêchait, sans avoir appris à nager, un petit garçon qui tombe à

point nommé dans la mer. On s'embrasse, et l'auteur, ayant prêché le bien, n'a pu faire mieux.

Le livre finit par un Jugement dernier. Des magistrats se réveillent, mal ressuyés du sépulcre et des petites noises de la terre. Quoi qu'il en soit, cette graine de bienheureux, cultivée par le généreux Gabriel, monte au ciel. Il est vrai qu'il n'y a même pas de purgatoire. Un béat s'avise qu'il était cocu à ceci que sa femme, au lieu de ressusciter, continue de dormir dans le mausolée. Ce sont là des misères qui s'évaporent vite.

Le comte de Maeterlinck a reçu le prix Nobel en 1911.

ROGER JUDRIN

MARCEL BÉALU : *Dernier visage de Max Jacob*, suivi de *Lettres à Marcel Béalu* (Emmanuel Vitte, éditeur).

Le dernier visage de Max Jacob tel que nous le montre Marcel Béalu fait aussi mémoire de tous les autres visages qu'a offerts ce poète détenteur d'un si particulier génie. « Simulateur, écrit Béalu, parce qu'il se refuse à toute raideur, à toute attitude », et il ajoute : « appliqué à la manière des enfants, laborieux dans les détails, désinvolte dans l'essentiel ». Aussi bien rappelle-t-il « les explosions d'humilité dont sont cousues les *Méditations* : *ne pas perdre de vue mon état de gnome aux ongles rongés, au gros nez, gros pieds, stupide, hargneux, le nain inutile, le champignon de l'asile des fous, sans enfant ni femme* ».

Il semble que quelques hommes de la jeune génération ne savent pas considérer Max Jacob dans sa plénitude et profondeur. Il demeure qu'il pouvait manquer d'un genre de sérieux avantageux, mais pas d'essentielle gravité. Une gravité qui restait liée au meilleur humour chrétien, le chrétien en lui manifestant une foi réelle et passionnée, d'aspect parfois vertigineux.

A travers les lettres de Max Jacob à Béalu s'aperçoit ce « Max la proie de tous », comme dit Béalu. Un Max Jacob qui aspirait à la plus grande vérité et dont la duplicité ne fut souvent que découragement à ne pouvoir, cette vérité, l'atteindre ou même la traduire. Le pénitent de Saint-Benoît-sur-Loire répondait courrier par courrier à toutes les lettres. Il y répondait avec la plus belle des écritures, se servant merveilleusement de mauvaise encre et de mauvaises plumes, encourageant ou décourageant, fixant l'instant ou regardant l'avenir, empli de connaissances et d'illuminations, cultivant l'étonnante équivoque enfermée dans la poésie dont il apercevait les nombreux paysages. Les lettres publiées par Béalu nous montrent un Max

Jacob attentionné à tous les envois de jeunes poètes dans le même temps que la police allemande le traquait et qu'il se préparait à subir la fin tragique qu'il pressentait.

JEAN FOLLAIN

ALAIN : *Le Roi Pot* (Gallimard).

Que peut un soldat contre la guerre sinon la faire pour la juger, sinon pousser avec les battants et les battus contre les boutefeux ? Le roi Pot et son royaume de Poterie, c'est la sourde puissance d'un système où l'on est pris parce que les maîtres y sont réduits, de coup en coup, au jeu qu'ils jouent, pendant que les esclaves, récitant le délire public, consentent toujours. On a prouvé au poisson qu'il était pêcheur et il se trouve qu'il est frit comme s'il avait choisi de l'être. O comble de servitude ! La société conspire à enfermer chacun dans la cage de sa liberté. Il faut que celui qui périt malgré lui passe pour être un héros et que sa mère le croie. Voilà l'effroyable machine dont la tête de méduse opprime le monde. Le pis est que je la rends fatale à mesure que je la décris. Si nous sommes tous persuadés que l'unique vertu de l'esprit consiste à rendre raison de la sottise, nous sommes liés par les deux bouts de la corde et plus parfaitement étranglés. Car les Importants s'amusent de cette tourbe de barbouilleurs qui obéit au tyran ou qui jure, l'histoire à la main, qu'il est vain de désobéir. C'est alors qu'on n'a pas besoin de savoir que les idées se vendent pour savoir qu'elles ne valent pas cher. L'ambition ne se lasse point de pourrir le dessus du panier par le piège de l'argent, des fauteuils, des applaudissements, des croix, des réflexions qui aident au sommeil et à l'heureuse digestion des familles. Reste Urbain, son pied boiteux, sa figure longue et le bon usage de la négative.

Car Alain a passé sa vie à agir comme tout le monde et à ne penser comme personne. Considérez les dehors. Quelle respectable carrière il a fournie ! Professeur éminent, et même tenu pour l'être, canonnier volontaire à quarante-six ans, champion hardi d'un parti modéré, ennemi de la prêtraille du temps que les curés étaient bons à manger, républicain dans la république, grand prix national de littérature, que d'habiles envieraient ce refuseur qui obtint beaucoup ! Mais patience. Alain a repoussé la plupart des avantages que ses talents attiraient sur lui. Il n'a été irréprochable dans sa conduite qu'afin de gagner le droit de dire leur fait aux généraux, aux ministres et aux académiciens. C'est le prisonnier volontaire qui a sauvé le franc-parleur. On ne gagne pas au trictrac sans en accepter les règles. Les rebelles sont bientôt condamnés à imiter ceux qu'ils méprisent et rien ne ressemble à un gendarme comme un voleur. Alain, et Gandhi aussi, ont échappé à l'engrenage en s'y jetant. Quand Romain

Rolland, du haut de la Suisse, bêle la paix, je me bouche les oreilles. Mais j'écoute Alain qui s'est enfoncé dans la boue militaire. Les enfants perdus qui ont cherché les geôles étaient, comme on l'a vu depuis, des ambitieux qui ne s'opposaient aux princes que pour devenir princes sous le nom de Hitler, de Staline ou de Mussolini. On ne triomphe des singes qu'en les singeant. Alain continue d'agacer les gens en place autant par la connaissance qu'il a des passions que par la confiance qu'il a mise dans l'homme. On ne pardonne pas à ce La Rochefoucauld d'être un Vauvenargues, ni à ce Normand d'être un don Quichotte. Quelqu'un me disait hier : « Il semble qu'Alain, pour empêcher la guerre de nation à nation, n'ait imaginé que d'instituer la guerre civile. » J'ai répondu qu'Alain n'était pas, hélas ! assez dangereux et que le roi Pot pouvait dormir sur ses deux oreilles inutiles. Il y avait du moins, selon le philosophe, un mal qu'on devait prendre à la gorge. C'était celui de l'intelligence complaisante et bien payée. Mon interlocuteur partit, sans me saluer, pour un village qu'on nomme Conchy-les-Pots, dans l'Oise.

ROGER JUDRIN

Cahiers Paul Claudel, I (Gallimard).

J'aime ce taureau ailé, dès la première bosse au front, dans le printemps de *Tête d'Or*. C'est que la monade est bientôt parfaite et fermée, escarpée comme les Vosges et serrée comme la pomme d'un chou. Claudel, mi-croquant, mi-curé, est plus lié à la cadence qu'à la rigueur du langage. Il coule dans un même moule cette redondance dont s'arrondit l'admirable mugissement. C'est la glace aux talons qui l'inspire et la beauté du ciel dans les heures qu'il ôte au consul. Jamais, depuis Virgile, poète n'eut pour le mouvement des astres ou pour la couleur des matins et des soirs intérêt aussi domestique. L'exilé y plante sa patrie. Il réserve la terre pour les affres de l'enfantement. Claudel a l'impatience pesante qui casse la guitare. Cette faim de bœuf remâche humblement le gros feuillage. Claudel n'invente que pour refondre. Il n'a coupé le cordon d'aucune des pièces qu'il a écrites. Le thème en est si étroit et si profond qu'il ressemble à la vie d'un prophète. Lorsqu'un auteur dramatique, témoin Marivaux, est une tête pensante, il s'obstine dans l'unique sape, la définition ne finit point, la question se tourne en tentation. Tel est Claudel, étranglé mais universel, dans son sublime étui. Que lui importe le lecteur ? Le poisson qui arrose ses œufs agit-il par esprit de famille ? Les deux amis, Schwob et Pottecher, qu'on trouve ici, furent-ils vraiment reçus au centre ? Claudel ne pouvait partager que Dieu. Assez généreux pour proposer, trop roide pour composer, il a une façon de montrer la vérité qui fait presque peur. Il est persuadé qu'on ne per-

suade personne. Il compte sur la grâce, mais il tient prêts le jus d'oignon, la rupture et, envers Pottecher, un silence de quarante-six ans. Peut-être que, s'il n'eût été, plus qu'il n'en convient, un homme de lettres, Claudel eût suivi seul son chemin de paradis. Mais celui qui a le feu dans la bouche a besoin de l'oreille des autres. Pour superbe que soit le poète et pour petit que soit son troupeau, il lui faut des couteaux pour aiguiser le sien, il lui faut des sujets pour qu'il sente qu'il est roi. C'est où le diable attendait Claudel. Il n'était pas content de ce qu'il donnait à imprimer, il admirait difficilement les gens qui l'admiraient et auxquels il eût dû, pour être habile, rendre gâteau pour gâteau. Critique, à mon gré, excellent, Claudel se met de niveau avec les morts plutôt qu'avec les vivants. C'est le péché contre la gloire. Eschyle et Shakespeare n'ont plus l'aile chaude et ne se remuent pas pour nous. Au surplus, Claudel se fait tirer l'oreille pour pousser à sa propre roue. Il craint que le poète ne barre l'ambassadeur, il joue à colin-maillard avec les rares trompettes de *Tête d'Or*. Il semble enfin qu'il soit, pour ses zélateurs mêmes, un rocher dans l'estomac de Saturne. Ni sa religion ni sa politique ne sont dans le goût du jour. Il n'écoute le peuple qu'afin de se donner à lui-même la parole. Il est, dit-il, avec tous les Jupiter contre tous les Prométhée. Cependant, la force de Claudel ne nous cache plus la délicatesse de ses jugements. Il possède trop l'art du discours pour ne pas le savourer sans en être dupe. Il prend le musicien dans sa musique, selon la méthode singulière d'Aristote. La conduite de la phrase, sa courbe, sa secrète enflure instruisent le connaisseur. Il en veut à Flaubert de ses queues étincelantes. Il parle de Verlaine comme d'une Parisienne qui trousse un chapeau : « C'est fragile et allumé comme un coquelicot dans le brouillard. » Il oppose à ce blanc de la principale où s'amuse la prose de Mallarmé la fuite sur deux notes de Jules Renard. Claudel était seul à savoir saluer Rimbaud comme Danaë saluait la pluie d'or. Ajoutons que Claudel tonnant s'accompagne souvent d'ironie. Le consul ne peut se regarder sans rire. Il y a de la malice et de la gaieté au fond de la bouteille de nectar. Le prochain cahier nous promet ce Claudel-là.

ROGER JUDRIN

PIERRE MAC ORLAN : *La Petite Cloche de Sorbonne* (Gallimard).

Le dernier livre de Mac Orlan se présente comme une « suite sentimentale » aux *Chroniques de la fin d'un monde* qu'il écrivit à la veille de la guerre. Aujourd'hui, comme il y a vingt ans, l'auteur se défend d'écrire ses mémoires, laissant sur leur curiosité les amateurs d'anecdotes et de portraits. Il flâne à travers

ses souvenirs, comme dans les rues de ces villes nordiques qu'il aime tant, et s'il évoque, chemin faisant, ceux qui furent ses plus chers compagnons, c'est d'abord à lui-même qu'il nous intéresse. Le tintement de la petite cloche qu'entendait déjà Villon l'accompagne bien au-delà de la Seine, puisqu'il le suit jusque dans les plaines de la Flandre, l'Artois et la Picardie. Homme du Nord, dont le pseudonyme se drape dans les brouillards de l'Écosse, qui préfère Strasbourg à Tolède, Rembrandt au Greco, qui ne peut s'aventurer dans un port sans que les embruns viennent mouiller sa phrase, homme d'un certain Nord, celui des pays plats, où le regard porte loin, Mac Orlan chemine plus allégrement à la suite du régiment de Picardie que dans la colonne des légionnaires de la Bandera. Et, comme le Nord prend son véritable caractère avec la saison froide, Mac Orlan préférera à l'été l'hiver ou « l'automne, qui est comme un don de la nature aux paysages qui le méritent ». Son Valois n'est pas celui de Nerval, qui voyait le même soleil luire sur les peupliers d'Ermenonville et sur les cyprès italiens. Pour Mac Orlan, l'écharpe de Sylvie se confond un peu avec la brume. Et, puisque les journées ont aussi leur hiver, il vivra plus passionnément à partir du crépuscule qu'aux heures chaudes. Venant à Paris, il résidera à Montmartre, qui vit la nuit et, le jour, sommeille, ce qui est une façon de fuir la lumière ; et il y passera le mois d'août pour fuir aussi l'été.

Car cet homme du Nord ne s'épanouit parfaitement que dans les paysages de pierres. Les eaux du Petit Morin ne songent pas à s'attarder devant son verger ; il le sait, comme il sait que, si elle ne longeait le Louvre et les Tuileries, si elle ne passait sous le Pont Neuf, la Seine ne serait pas *à regret fugitive*. Ses ombres ne hantent pas les bois, mais les rues. S'il contemple un « paysage charmant », le paysage est « composé par les rues distinguées d'une ville très ancienne ». Le Nord, le soir, la ville : ces trois éléments si familiers à Mac Orlan se rassemblent sans cesse dans *La Petite Cloche*, ce qui n'empêche pas de briller le « gai soleil britannique » (ce soleil pâle et doux, qui permet au rhododendron de fleurir hors de l'ombre, et le plus beau des printemps est un printemps citadin).

Mac Orlan se défend d'être un sédentaire. Par certains de ses aspects, son œuvre ne relève-t-elle cependant pas de la littérature casanière ? Il serait surprenant qu'il n'en fût pas ainsi : Mac Orlan est partout chez lui. Il ne cherche pas les fantômes, qui viennent le visiter dans sa chambre ou dans son jardin. Il lui suffit de fermer les yeux pour voir appareiller le navire de Petit Radet, de fermer ses oreilles aux bruits de la ville pour entendre le chant de l'équipage. Il est partout chez lui, même à Paris, qu'il ne découvre pas dans *La Petite Cloche*, qu'il n'eut jamais à découvrir. Les provinciaux Carco, Arnoux et Jouhandeau, le Vaudois Ramuz explorent les quartiers

pittoresques de la capitale et nous font part de leurs surprises. Le Péronnais Mac Orlan déambule dans Paris comme dans une ville natale, une ville où l'on s'est habitué, dès l'enfance, à voir et où, depuis longtemps, plus rien ne retient le regard. Léon-Paul Fargue lui-même semblait infiniment plus curieux de l'insolite, sans doute parce que ce Parisien de naissance était moins Parisien que Mac Orlan, dont le Paris n'a besoin de s'orner ni du canal Saint-Martin, ni de la rue des Rosiers. Mac Orlan sent, respire, entend Paris mieux qu'il ne le voit et préfère l'album de souvenirs à l'album d'images. Fatale aux Meissonnier, pourquoi la photographie ne le serait-elle aussi, dans une certaine mesure, aux écrivains descriptifs ? Aujourd'hui, un bon film documentaire nous donnerait de la mosquée de Cordoue, par exemple, une vision plus concrète que celle de Gautier, dont les mots sont pourtant d'une couleur et d'un relief admirables. Aussi Mac Orlan découvre-t-il le détail non pour nous le livrer comme un objet de curiosité, mais pour y trouver un sujet de méditation. Qu'est-il même besoin de voir ? L'audition d'un disque, une lecture (fût-elle celle du *Guide Michelin*) suffisent pour faire surgir devant lui des Buttes Chaumont printanières ou les maisons somnolentes de Provins. Ce poète aime la vie profonde et secrète plus que ses apparences, c'est-à-dire un tableau de Vlaminck plus que les rives de la Marne et plus que les coteaux de Touraine les souvenirs qui hantent le château de Chenonceaux. La nature ne l'émeut que quand elle se prend à imiter l'œuvre d'art (ce qui nous vaut le portrait prodigieusement animé d'un vieux paysan). Affirmations excessives ? Relisant *La Petite Cloche*, je tombe sur ces lignes : « A partir de cinquante-cinq ans, la mémoire des yeux est inutile ; la plaque sensible a perdu sa fraîcheur et son efficacité : elle n'offre plus que des images en surimpression, le passé ayant tendance à recouvrir le présent. » Plutôt que de voyager, mieux vaut donc épingler à son mur une carte marine et apprivoiser le fantôme de Marcel Schwob qui, toute sa vie, rêva au tombeau de Stevenson, mais ne partit jamais pour les îles Touamotou. Mac Orlan ne saurait mieux témoigner sa fidélité au réalisme fantastique, qui est le seul *vrai*, car il n'est pas hors de nous, mais en nous.

WILLY DE SPENS

GUILLAUME DE TARDE : *Lyautey, le chef en action* (Gallimard).

Lyautey l'Africain est passé dans la légende : ses cheveux en brosse, sa moustache, son dolman à col dur, devant lui de grands caïds inclinés, derrière lui des spahis en manteau rouge, et Casablanca étincelant de blancheur, voilà un tableau mille

fois peint. Le livre de Guillaume de Tarde fait mieux que de raconter l'histoire de Lyautey, officier révolutionnaire et anti-républicain, sauveur — pour un temps — d'un empire colonial déjà menacé. Il met en lumière non pas Lyautey l'homme, ni Lyautey le militaire, ni Lyautey l'administrateur, mais dans Lyautey le ressort profond et essentiel qui, de l'homme, du militaire, de l'administrateur, fit un chef. La vocation de l'action, si par action on entend le maniement des hommes, avait déterminé chez Lyautey la vocation militaire, mais on sait qu'il n'eut le champ libre qu'à la fin de sa carrière, lorsque à cinquante-huit ans, deux ans avant la première guerre, on l'envoya pacifier le Maroc. Ce fut pendant cette première période d'administration marocaine que Guillaume de Tarde fut son collaborateur et le vit à l'œuvre. Dans le témoignage qu'il apporte, on est frappé par deux traits du caractère ou du comportement de Lyautey : il n'était *jamais* fatigué (et ne comprenait pas qu'on le fût), il ne cessait *jamais* de penser à l'action entreprise (incapable de distraction, au sens exact du mot). Aussi bien jugeait-il tout, et tout le monde, par rapport à cette action. Une telle violence dans l'énergie, une telle rectitude dans la passion, alliées à un désintéressement personnel absolu, oui, on conçoit que cela fasse un chef. Il y a là quelque chose de superbe, et de contagieux, un pouvoir certain de séduction et d'entraînement. Il fallait l'aimer et le suivre, ou bien l'exécrer. Car le revers de cet égoïsme supérieur est là : on n'existe que si l'on est utile. Le génie de l'homme d'action tient sans doute à cette rigoureuse dualité : l'intelligence de conception ne serait rien sans la fureur de la volonté (et inversement). Le reste est arraché aux circonstances. C'est de l'échec de ses ambitions métropolitaines que Lyautey a fait son triomphe marocain, effaçant ainsi, et pour toujours, en un peu plus de dix ans, quarante années d'obscurité. Quand on rencontre pareille force, il faut lui donner des montagnes à soulever, telle est la morale de cette aventure.

Une pensée passionnée, qui va droit au fond du problème, une analyse serrée, une écriture sobre, voilà un maître livre. Ce *Lyautey* strict et classique est une réponse cartésienne à Carlyle.

DOMINIQUE AURY

***

LE ROMAN

ROBERT PINGET : *Le Fiston ; Lettre morte* (Éditions de Minuit).

Le Fiston est conçu comme un piège, très simplement, très adroitement tendu. Un récit commence, linéaire, fait de scènes rapides, de tableaux menus, retraçant sur un ton sobre, un peu goguenard, avec un grand souci d'objectivité, les allées et venues, dans les rues d'un village, d'une famille en deuil et de quelques sympathisants. S'agit-il d'une chronique, tenue par un observateur impartial, apparemment neutre, quoique non indifférent ? Peut-être. Mais voici que page dix-sept (les pages ne sont pas numérotées, et nous ne comprenons pas encore la raison de cette « omission ») le récit s'infléchit, se fixe, s'attarde sur un certain M. Levert qui, depuis dix ans, attend le retour de son fils, chaque jour lui écrit, mais classe ses lettres au fur et à mesure, ou bien s'arrête au bistrot, sur le chemin de la poste, et les lettres ne partent jamais. Serait-ce l'histoire de cet homme, contée par un témoin de son attente et de sa déconvenue ? Non plus. Bientôt, le « il » fait place au « je » : c'est M. Levert lui-même qui tenait la plume depuis le début ; c'était une lettre au fiston que dès la première page nous lisions, et à laquelle maintenant s'incorporent les hésitations, les remords, les doutes du père.

La lettre se poursuit, description minutieuse de la topographie, des édifices, des recoins de la petite ville, des faits divers dont elle est le théâtre — minutie attendrie, angoissée, entretenue par la crainte d'omettre, par malchance ou par mégarde, précisément le seul détail, la seule petite chose qui serait susceptible de retenir l'attention de l'absent, de lui faire revivre soudainement le passé, l'enfance, la vie commune, et, partant, de l'inciter à l'oubli des torts, au pardon, au retour.

Et voilà qu'au milieu du livre l'ensemble de l'acquis est remis en question. Tout s'écroule. M. Levert, pris d'un nouveau et grave scrupule, recommence sa lettre. Les événements déjà narrés sont repris un à un, discutés, rectifiés. Une permutation s'établit entre les histoires et leurs protagonistes, très vite contagieuse : les personnages changent d'aventures, les aventures de décors, les décors d'époques. La situation même de M. Levert dans le temps et l'espace doit être reconsidérée. Dix ans se sont-ils réellement écoulés depuis tout à l'heure, ainsi qu'il est dit à plusieurs reprises ? Point particulièrement obscur, car « dix ans après, c'est comme si tout le monde avait oublié ». Quoi qu'il en soit, toutes les composantes anecdotiques s'orientent vers l'indétermination, et M. Levert, se détournant de ce domaine instable, est amené à ne plus consigner que les « réalités » les

plus simples, celles de l' « être-là » et de l' « être-dans-l'instant ». Il énumère donc, obsédé par la peur de laisser dans l'ombre un élément, peut-être essentiel, qui aussitôt périrait, ressassant perpétuellement les mêmes choses, s'acharnant à fixer le fugitif, dans l'espoir insensé d'échapper au néant qui le guette, de survivre à la décomposition de la matière, et ce, par l'élaboration même d'une autre matière — des mots sur une feuille blanche — concrète en un sens, mais non moins fragile : « En dehors de ce qui est écrit, c'est la mort. »

Le récit a pris forme courbe, puis circulaire, puis spirale. Il n'a cessé de se refermer insensiblement, s'approchant peu à peu de son terme ; le point central, le point mort. Finalement, l'existence du fiston s'efface derrière l'amoncellement des lettres. Il n'y a plus qu'un homme qui écrit depuis des années, noircit chaque jour des pages et des pages, s'interrogeant sur la nécessité et la valeur de ce travail, consulte le dictionnaire, rature, déchire, recommence, en arrive à recopier toujours le même passage, s'acharnant à rattraper le temps écoulé, la jeunesse : « J'ai recommencé cette lettre toute ma vie. »

Ce livre très noir, au piétinement lucide, au bafouillage étudié, est nourri d'un bout à l'autre d'un humour déconcertant, fait de rapprochements saugrenus, mais toujours plausibles — et d'autant plus inquiétants que nous les savons exacts, — de la feinte impassibliité des morceaux narratifs, de l'emploi d'une syntaxe très personnelle, mise au point patiemment d'œuvre en œuvre, où les tournures elliptiques, les brisures, les juxtapositions inattendues, créent une curieuse impression tout à la fois de malaise et de connivence.

Le Fiston est la sixième œuvre de Robert Pinget : sa facture habile et très élaborée, sa gravité de ton, son extrême économie de moyens en font une incontestable réussite.

C'est le même ton grave, débouchant, en plusieurs points des monologues de M. Levert, sur une sorte de lyrisme contenu, qui se retrouve tout au long du pendant dramatique au *Fiston* paru simultanément sous le titre de *Lettre morte*. Les « anecdotes » exposées dans le roman servent de prétexte à deux actions dialoguées, au cours desquelles M. Levert ressasse son infortune à qui veut bien l'entendre et charitablement lui donner la réplique : le garçon de bar et l'employé des postes. Un très bon ressort dramatique anime le premier acte : l'identification du garçon de bar (qui a lui-même quitté son père et sa ville natale) au fiston : cette identification bénéficie, scéniquement, de l'appoint d'une réminiscence troublante : c'est dans ce bar que le fils, lui aussi, venait boire, que le père et le fils, parfois, se rencontraient et pourraient peut-être, qui sait, se retrouver un jour à l'improviste. C'est là le meilleur de la pièce, où l'humour fait place quelque temps à une pathétique hallucination du vieil homme seul et « dépossédé ». Plus tard, entrent des comédiens en tournée

au village, qui se mettent à jouer certains tableaux de leur comédie à succès : *Le Fils prodigue*. L'épisode est bien mené, mais il ne semble pas que ce contrepoint additionnel était indispensable ; tout au plus aide-t-il M. Levert à prendre conscience du ridicule qu'il inspire. Le second acte, plus sobre, est celui de la pitié : M. Levert se présente tous les jours au guichet « poste restante », pour entendre tous les jours la même réponse négative. Et ce n'est pas le passage de l'enterrement, occasion d'une parodie brève, qui le divertit beaucoup. Il retombe bien vite dans son ressassement amer et lancinant.

Le Fiston et *Lettre morte* l'emportent de loin en rigueur et gravité sur les œuvres précédentes de Robert Pinget, sans pour autant s'abstraire de cet univers mythologique dont *Graal Flibuste* et *Baga* avaient donné les expressions les plus cohérentes et les plus riches. Bien au contraire : ici, l'univers de Pinget conquiert une nouvelle dimension ; la fable et ses chatoiements burlesques y trouvent une résonance existentielle d'une ampleur singulière.

CLAUDE OLLIER

CLAUDE MAURIAC : *Le Dîner en ville* (Albin Michel).

Dîner en ville est une étrange cérémonie. A lire le roman de Claude Mauriac, ceux qui en ont l'habitude risquent leur paix d'esprit et leur bonne conscience. Se peut-il que des convives soient à ce point impénétrables ? Se peut-il qu'il se passe tant de choses dans la tête de huit personnes réparties, le soir, autour d'une table ? Le plan de la table, imprimé sur la page de garde, et sur un petit carton séparé, accentue la vraisemblance de l'événement. Une fois les personnages identifiés, le lecteur se glisse, carton en main, à la place de chacun d'eux. Vous voilà dînant en ville, et cette vieille dame bavarde, qu'on appelle Gigi, est bien accablante. Que peut faire dans la vie le gros monsieur qui a l'air si important, à gauche de la maîtresse de maison ? Le maître de maison est vif et charmant, mais il pense à autre chose qu'à ses invités. Martine, sa femme, se laisse regarder avec un peu de complaisance par son voisin de gauche, Gilles, qui est cinéaste. Il y a la femme d'un producteur américain, un jeune homme trop jeune, et une future vedette, nommée Marie-Ange. On apprendra, peu à peu, que le dîner était donné par Bertrand Carnejoux, qui est l'amant de Marie-Ange, pour qu'elle rencontre John Osborne, le producteur américain. Mais il s'est décommandé, et l'on a invité le jeune Jérôme à sa place (il ne s'en doute pas). L'opération serait donc nulle, si Marie-Ange, après de vaines tentatives pour séduire le cinéaste (mais il est fidèle à sa femme), et l'homme riche (mais il se sait

impuissant), ne tombait amoureuse, pour la première fois de sa vie amoureuse, du jeune Jérôme. On s'arrête là. On ne saura pas la suite. Si bien que la fin de ce roman ressemble au commencement d'une tragédie racinienne : au bout du premier acte, le rideau tombe sur l'entrée en scène du destin. Le roman lui-même, par sa structure, ferait plutôt songer à un film, où la camera serait utilisée pour enregistrer le jeu des personnes présentes, et en même temps, au moyen de ces surimpressions passées de mode, les images, les souvenirs, ou réflexions, qui se déroulent sans interruption dans leur tête. Ainsi se constitue pour le spectateur un monde étrange et chaotique, où les temps s'embrouillent et se détruisent, et où il se perdrait, s'il n'était fermement accroché à son guide. Mais le guide, premier de cordée, emmène son troupeau à travers cavernes, moraines et précipices, sans un instant de défaillance. On ne perd jamais le fil. Le monologue intérieur de chacun, haché par les conversations, orienté par elles, inéluctablement soutenu, est un procédé dont le danger est évident : c'est la monotonie. On peut admirer ici la sûreté avec laquelle Claude Mauriac le manie, et comme il le plie à des fins surprenantes : avec ce qui est purement et nécessairement individuel, le courant de conscience, il parvient à mettre en lumière ce qui, en chacun, appartient à tous. Cependant, quelles que soient les qualités proprement littéraires de ce livre — vérité des personnages, aisance de l'écriture, ironie mordante et voilée — on est touché par un aspect où la littérature n'est pour rien : la tragique obsession de la solitude (qui se manifeste par l'extraordinaire méconnaissance l'un de l'autre où sont les êtres que l'amour a rapprochés), l'obsession de la vieillesse et de la mort. Mais surtout, on est ému par une idée toute simple, noble et tendre, de l'amour conjugal, de l'amour paternel et maternel. Gilles pensant à sa femme et à son fils, Martine rêvant à ses enfants, ce sont les plus belles pages du *Dîner en ville.*

D. A.

***

LETTRES ÉTRANGÈRES

DON C. TALAYESVA : *Soleil Hopi*, traduit de l'américain par Geneviève Mayoux, préface de Claude Lévy-Strass (Plon).

Malgré le titre original, *Sun Chief*, qui fit beaucoup pour le succès de l'ouvrage, ce n'est pas d'un chef indien à la façon des *westerns* qu'il s'agit, et le narrateur prie que l'on s'adresse à lui comme à un homme ordinaire entre tous les autres, ou, mieux

encore, comme à un « frère ». Talayesva est un Indien Hopi, né à Oraïbi (à l'est du cañon du Colorado) en 1890. A l'âge de dix ans, il alla dans une école américaine, de bonne volonté et sans avoir eu besoin d'être capturé comme ses jeunes condisciples ; il en sortit dix ans plus tard et retourna parmi les siens. Pensant à l'école, il nous décrit ainsi ce qu'elle lui avait appris : « Je savais parler comme un monsieur, lire, écrire et compter ; je savais les noms et les capitales de tous les États des États-Unis, les noms de tous les Livres de la Bible, citer cent strophes de l'Écriture, chanter plus de deux douzaines de cantiques chrétiens et de chants patriotiques, prendre part aux débats, brailler aux matches de football, faire les figures des square-dances, faire le pain, coudre assez bien pour faire un pantalon, et raconter des histoires cochonnes indéfiniment... » Sans mépriser ce précieux enseignement, il choisit pourtant de revenir aux coutumes et aux croyances de son peuple, et de vivre, autant qu'il se pouvait, en Indien exemplaire. Une maladie très grave qui l'avait laissé pour mort à l'infirmerie de l'école, peu après qu'il eut appris la fin d'une de ses sœurs de clan (celui du Soleil), lui avait valu une longue vision mystique que je considère comme la partie la plus stupéfiante et la plus admirable du livre, car ce « voyage à la maison des morts » est d'une qualité spirituelle et poétique que l'on peut justement comparer à celle d'*Aurélia*. Telle expérience mystique fut pour lui comme un avertissement profond, et elle lui apporta la conviction que, si les connaissances et la religion des blancs n'étaient pas dénuées de vérité ni de poids, elles n'avaient cependant rien d'absolu ni d'universel, et que celles des Hopi les valaient bien.

C'est beaucoup plus tard, en 1938, qu'un ethnographe américain, Leo W. Simmons, entreprit d'interroger Talayesva sur la culture Hopi. Charmé par son savoir et par son intelligence non moins que par la merveilleuse virginité de son esprit, il eut la bonne idée de lui demander d'écrire ses mémoires, au prix de sept cents par page. Il sut le convaincre et lui donner de la persévérance. Talayesva, en trois ans, produisit 8 000 pages dont Simmons dut supprimer les quatre cinquièmes, qui n'étaient que redites. Le reste fut condensé (nous dit-on), soumis à l'ordre chronologique, à un plan cohérent, sans que le style eût subi de corrections formelles. Ainsi naquit *Soleil Hopi*, l'un des livres les plus étonnants qui soient passés devant nos yeux en ces dernières années.

Car, il ne faut pas s'y tromper, ce livre est beaucoup plus et beaucoup mieux qu'un document ethnologique. Sans doute il nous procure une excellente information sur les croyances des Indiens et sur leurs cérémonies, sur le rituel de leurs initiations, sur le système minutieusement compliqué des « clans », mais il nous fait apercevoir aussi ce dont nous (moi, au moins !)

n'avions pas idée. Il nous montre l'humour et l'ironie, le respect mêlé de légèreté et même de sens critique avec lesquels un peuple primitif use de la loi du tabou et des multiples interdits (surtout sexuels) qui en découlent. Il nous révèle une sorte de bonhomie tout à fait plaisante dans un domaine que nous aurions cru soumis à la rigueur et au fanatisme étroit. Ce qui fait plaisir encore, c'est le lien toujours vif et spontané qui existe entre l'Indien et le monde naturel, ce lien qui est resserré par les croyances religieuses et par les rites dans un esprit de simple égalité entre l'homme et la nature, pour le bien commun des deux parties. En revanche, il est affligeant de trouver confirmation de la présence du mal dans le cœur humain comme au sein de la nature, et c'est avec crainte et pitié que nous assistons aux luttes de l'homme bon contre les puissances du mal, les sorciers, les terribles « Deux-Cœurs », qui distribuent la mort dans leur entourage et jusque dans leur parenté pour prolonger un peu leur misérable existence.

Sans trop se prendre au sérieux, le narrateur, Talayesva, finit par apparaître comme un modèle d'humanité, et je ne sais guère de « grands personnages » dont les mémoires soient préférables à ceux de ce modeste héros. Il a bien mérité de gagner notre amitié après celle de ses nombreux lecteurs américains.

Faut-il reprocher à la traduction d'être en défaut quelquefois ? Il me semble que oui. Et l'emploi de l'argot français, à la manière de la *Série noire* (le mot « pépée », par exemple), risque de faire vieillir le livre prématurément. Ce qui serait dommage.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

*
* *

LES SPECTACLES

Angèle, d'Alexandre Dumas (mise en scène d'ANTOINE BOURSEILLER, au Théâtre de la Gaîté-Montparnasse).

Parmi nos jeunes metteurs en scène, M. Antoine Bourseiller me paraît l'un de ceux dont on peut le plus attendre. Voilà quelques années, il avait porté au théâtre quelques scènes poétiques de Patrice de La Tour du Pin. Il a eu, voilà quelques mois, le goût et le courage de monter la belle tragédie de Tristan : *Mariamne*. Il se délasse aujourd'hui, et nous plaît, en présentant *Angèle*, qu'Alexandre Dumas fit jouer en 1833, c'est-à-dire entre *Antony* et *Kean*.

Angèle est un mélodrame. Mais Dumas ne l'aborde pas sans ambition : il part pour une étude de mœurs, de caractères et de société. Il campe un Rastignac, que de premiers mécomptes ont blessé, et qui entend user des femmes pour établir sa for-

tune. Là-dessus, l'auteur cède à sa fougue, se presse, accumule les coups de théâtre : une fille séduite, une mère rivale de sa fille, un accouchement dans la coulisse, la nuit, au cours d'un bal (et le médecin a les yeux bandés), un duel, un mort, un survivant qui va mourir — bref, un mélodrame. Mais un mélodrame rapide, forcené, heureux de vivre (lui, du moins), et nous nous y prêtons volontiers, souriant, bien sûr, mais soudain avec de grands silences dans la salle.

Il est vrai que la pièce se trouve montée et interprétée avec une très fine et très sûre intelligence. Pas de surcharges ni de parodie ; un ton décent jusque dans les situations (et les paroles) les plus effrénées. C'est un plaisir que de passer ainsi quelques heures avec le bon Dumas, rue de la Gaîté, en ces mois de vacances — et d'en remercier un metteur en scène et une troupe, dont le travail est excellent.

DENIS PÉRIER

*A propos de l'*Orfeu Negro, de MARCEL CAMUS.

Les lampions éteints, reparlons à tête froide de l'*Orfeu Negro* de Marcel Camus pour en dire tout le bien que nous en pensons, et aussi un tout petit peu de mal.

Le bien d'abord. C'est un vieux franco-carioque qui s'exprime ici, et qui n'a aucun mérite à s'identifier avec les habitants de ces collines oniriques, les ayant fréquentées quinze années durant, et continuant, loin d'elles, à en rêver. Les *morros* — les mornes — de Rio surgissent au sein d'un paysage des premières heures du monde (un quart d'heure avant le péché originel). Des bidonvilles — des *favelas* — s'y accrochent au bonheur la chance, en dépit des anathèmes des édiles. Vie sans histoire. La police et les architectes ne s'aventurent qu'avec précaution sur ces sommets. Un inconvénient : l'eau, il faut aller la chercher, dans des boîtes d'huile, à cent cinquante mètres plus bas. Mais que d'avantages ! La vue la plus belle de Rio. Musique à discrétion, car les *marchinhas* et les *sambas* naissent, là-haut, dans la simplicité des canaris, sous les oreilles d'éléphants des bananiers du morne. Autre avantage : pas de gêneurs. Seuls des prêtres blancs, des compositeurs en quête d'une mélodie à capturer, ou des tordus du Brésil comme ce Camus du jour, gonflé d'amour pour des créatures du Bon Dieu, se soucient de cette stratosphère insolite. L'homme Camus — c'est le miracle de la bande — est entré de plain-pied dans le jeu, dans les jeux, de ces enfants du paradis : guitare, tarots, comédie (ce sont des personnages sans duplicité, pour lesquels le paradoxe ne se pose pas), religion, jeu d'animal, couteau, carnaval aussi pendant quatre jours chaque année. Aussi bien tout ce qui, dans le film, est morphologie du *morro* — la caravane fourmilière des femmes-bidon au départ, les intérieurs des cases, la *venda* (la boutique)

du Portugais, mais aussi les gestes lents, paysans, frottés d'éternité des acteurs (si l'on peut dire), leur parler aussi (la voix de casse-noisette de la grand-mère de Benedito) — tout cela est mémorable.

Autre réussite, les prises de vue à plusieurs plans, comme celles de Fellini. Au premier abord, les protagonistes. Puis des scènes du *morro*, en toute indifférence d'allure. Enfin, à l'arrière-plan, des vues inédites sur la mer ou sur la forêt proche, où Claudel aimait à butiner. Qu'un avion déchire l'étoffe du ciel, cela ne peut faire de mal à personne. J'aime ces plongées de la camera sur Copacabana et sur Urca : l'un des mérites du metteur en scène est de marquer toujours le contrepoint entre ces deux mondes qui s'ignorent, celui de la *favela* et celui de la cité (comme inversement, autrefois, les films d'un Harold Lloyd, en équilibre instable à l'étage supérieur d'un *sky-scraper*, ne nous laissaient rien ignorer du mouvement de la rue, là, tout en bas).

Voilà le très bon du film consacré à Cannes : son honnêteté, son langage. Le moins bon : le déséquilibre entre le thème poursuivi, coûte que coûte, et son commentaire musical. Sans doute les mélopées d'Antonio Carlos Jobim et de Luiz Bonfà, qui sont, dans l'histoire de la chanson populaire brésilienne, comme des Kurt Weil et les Kosma émancipés du samba, interviennent efficacement pour souligner telle ou telle situation. Orphée étant sacré, pour les besoins de la cause, compositeur de samba, la vérité historique semble, elle aussi, autoriser tous les sortilèges. Mais on ne peut jouer impunément avec les objets du culte. Les tambours sont des *orixas*, des dieux vivants. Mis en branle, les *atabaques* sacrés condamnent toute autre tentative d'expression. Auprès d'eux, le quotidien abandonne ses prérogatives. Le metteur en scène avait d'ailleurs, pour lui déconseiller le sacrilège, l'expérience de la représentation de la pièce de Vinicius de Morais, *Orfeu da Conceiçao* (qui servit, on le sait, de point de départ à *Orfeu Negro*), pièce dont le texte d'une constante opportunité poétique fut volatilisé, au théâtre municipal de Rio, en 1956, par la musique et la danse (l'un ne va pas sans l'autre) du carnaval brésilien. De la même manière, dans le film, le mythe d'Orphée, adapté par Jacques Viot, disparaît littéralement dans l'azur, dès que les rythmes s'en préoccupent. Et ce ne sont pas les artifices d'une écharpe sur laquelle se profilent les maisons du ciel, ni le parachutage, ici ou là, d'un Hermès ou d'un Cerbère, ou les laborieuses stations du demi-dieu, après la mort d'Eurydice, à l'intérieur de chacun des cercles de l'enfer carioque — hôpital, bureau des disparus, *terriero* de *macumba*, ou morgue, — qui assurent au héros sa transfiguration. En fait, depuis longtemps, à cette hauteur du film, le spectateur, rassasié par les images du morne et par les chansons, a cessé de se préoccuper des nécessités de la mythologie.

Dernière défaillance (pour mémoire) : le décalage entre les

scènes du vrai carnaval 1958 et celles du carnaval reconstitué trois mois plus tard devant la Bibliothèque Nationale de Rio. Décalage dû, presque uniquement, aux imaginations saugrenues du décorateur. Breno Melo (Orphée) et Adhemar da Silva (la Mort) n'ont dû accepter qu'à regret les pelures qui leur étaient imposées : des oranges et des violets y hurlent comme les chiens de l'enfer. Les anges noirs de la *favela*, comme Heitor dos Prazeres, auraient évité ces petites misères.

Ceci dit, je dois dire que je n'ai cessé de pleurer comme une madeleine, tout au long de la projection du film. Et je l'ai revu quatre fois.

MICHEL SIMON

Aventures fantastiques, de KAROL ZEMAN.

Ce film tchèque de Karol Zeman et de son équipe, qui ne ressemble à rien de ce qu'on a pu voir jusqu'ici sur un écran, sinon aux précédentes réalisations de la même équipe, peut être considéré comme un triomphe du cinéma d'animation, le triomphe aussi, tardif, de Méliès, et celui d'un certain humour typiquement pragois, tantôt très lent, désamorçant lui-même ses effets, tantôt bref, incisif, à peine perceptible. Or c'est précisément l'humour qui fait le plus défaut à l'œuvre de Jules Verne, *Face au Drapeau*, dont le film retrace de très près les péripéties.

Tout récit de Jules Verne est une merveille de *suspense*, presque toujours fondée sur l'accomplissement d'un itinéraire et l'utilisation totale des caractéristique géographiques des pays parcourus. Ici, tout tourne autour d'un site insulaire d'une configuration exceptionnelle et l'emploi problématique d'une sorte de fusée I.R.B.M. à tête nucléaire chercheuse. Cette histoire, à la relecture, reste tout à fait passionnante, en dépit de l'extrême indigence psychologique des personnages, de l'incroyable sérieux avec lequel l'auteur revêt de hautes justifications morales le partage et l'exploitation du monde par les grandes puissances maritimes, et l'absence complète d'humour déjà signalée. Sur ce dernier plan, l'adaptation se révèle très bénéfique. Mais là ne se bornent pas ses heureux effets. Plusieurs adjonctions dotent l'intrigue de résonances nouvelles : un court prologue remet en mémoire les plus fameuses inventions de l'auteur, ce qui présente le double avantage de situer le spectateur au cœur des préoccupations et des espoirs mécaniques de l'époque, et de l'initier graduellement aux formes et au style d'animation très particuliers dont il est fait usage. Dans le cours même du récit, certains épisodes sont représentés, qui ne figuraient pas dans le livre ou n'y étaient que mentionnés, et dont la très belle expression dramatique accentue le côté fantastique de l'œuvre (éperonnage et pillage du voilier, combat contre le poulpe, évanouissement de Simon Hart). Dans un

ordre d'idée voisin, l'introduction de la jeune fille donne matière à des scènes plastiquement très réussies (c'est bien la première fois que l'apparition d'un personnage féminin ignoré du roman enrichit un film au lieu de l'affadir). A noter encore que le comte d'Artigas conserve son identité ; il reste comte et ne devient pas pirate, ce qui rend d'autant plus inquiétantes les entreprises blâmables auxquelles il se livre. Enfin, l'heureuse évasion en ballon fait agréablement penser au René Clair de la première époque.

Quant à l'animation, elle est d'une perfection et d'une unité prodigieuses. On soupçonne ce que son élaboration et sa mise au point ont dû coûter d'efforts et de persévérance. Indépendamment de la précieuse analyse qu'un spécialiste pourrait donner de ses techniques, il convient de souligner la hardiesse et la nouveauté de sa conception générale — la coexistence, dans le même plan, de décors ouvertement montrés comme tels, de personnages en chair et en os, et de paysages (vagues, rivages) ou d'objets (tables, lampes) réels, coexistence assurée et authentifiée par la superposition d'un élément unificateur commun à chaque plan : une texture de fines parallèles horizontales, dérivée de celle qui caractérisait les gravures sur acier de la collection Hetzel. La réussite est totale et très troublante : chaque plan est à la fois une gravure qui s'anime et un ensemble de choses mouvantes sur le point de se figer. Dans chaque plan, réel et factice, authentique et irréel se côtoient, échangent leurs pouvoirs et leurs attributs.

Jules Verne n'a jamais visé au fantastique, non plus qu'au poétique : il s'est toujours cantonné sur le plan scientifique et sur le plan moral ; s'il a atteint au fantastique, c'est sans le vouloir et sans y tenir. Les gravures de Riou, elles, ont recueilli ce « sous-produit », l'ont illustré et magnifié. En ce sens, c'est plus l'œuvre de Riou que celle de Jules Verne qui trouve ici cet admirable et étrange aboutissement.

CLAUDE OLLIER

***

DE TOUT UN PEU

JEAN LEBRAU : *Corbières* (Gallimard).

Sur ma terre sans ombre
Où saigne le raisin...

Ce sont les Corbières : vignes et cyprès sous le soleil. Un village où le poète observe et retrace ce petit monde selon l'heure du jour et le jeu des saisons. De courts poèmes : dessins au trait net, sobre, choisi avec bonheur. Ils imitent volontiers la séche-

resse du pays, et même son aspect un peu rêche ; mais la fraîcheur est dans le regard. Autant de grâce que de précision. Une prosodie délicate, dont les jeux mêmes, discrets, ont leurs exigences. Et le chant nous touche d'autant plus qu'il se retient.

DENIS PÉRIER

ANDRÉ MIGUEL : *Toisons* (Jeune Poésie N. R. F., Gallimard).

On connaissait déjà par un recueil, *Onoo*, les vives qualités d'André Miguel. Elles se sont accusées, décantées aussi, dans le *mas* des Alpilles où ce jeune poète belge a trouvé refuge.

Prose poétique ou poèmes, son nouveau recueil, *Toisons*, est nourri de cette campagne solaire, sensuellement perçue (autant de fraîcheur que d'éclat), mais de telle façon qu'elle prend l'éclairage et le sens d'un monde surréel.

D. P.

ROUBEN MELIK : *Le Chant réuni* (Pierre Seghers).

Rouben Melik passe, avec beaucoup d'habileté, d'un genre à l'autre, de sorte qu'on se demande où est sa voie véritable. Ses premiers poèmes — de loin ses meilleurs — traduisaient une inquiétude que suggère fort justement le titre d'un recueil de 1946 : *Accords du monde*. Faute de ces accords, Rouben Melik s'est tourné vers les grands mythes, qu'il a voulu ressusciter, sur un ton parfois badin, parfois grave. De nouveau, il a été infidèle à lui-même, et il a écrit, à l'époque de la guerre de Corée, des poèmes incendiaires et vengeurs. La dictature d'Aragon et de Guillevic s'est avérée insupportable à son esprit changeant : il compose aujourd'hui des églogues, des élégies, des épithalames. Ses vers, s'ils manquent de conviction et comme de nécessité, témoignent pourtant d'un joli savoir-faire : ils sont agréables, fluides, faciles, musicaux. On aimerait le voir revenir un jour à des préoccupations plus exigentes et plus coûteuses.

Au début de l'amour c'est un air qu'on se donne
A ne savoir que faire avec ce cœur si lourd.
On s'écorche les mains et le sang nous étonne
Tout un temps merveilleux où le corps se fait jour.

ALAIN BOSQUET

MINOU DROUET : *Le Pêcheur de Lune* (Pierre Horay)

D'abord, on est gêné, agacé, presque furieux. Ce visage de l'enfant sur la couverture, ces raccommodages de style où l'on devine — à tort ou à raison — la main d'une grande personne, ces

lieux communs d'une fillette guettée par l'âge de raison, c'est-à-dire des raisonnements les plus insipides, ces fautes de goût qui sont autant de caprices que personne n'a osé sacrifier de peur d'injurier le génie de l'auteur : bref, ces manies d'écrivain célèbre qui ne trouve plus de censeur, tout cela est en vérité à peine supportable. Et puis, par acquit de conscience, on se met à lire ce livre de cent quarante pages, qui en contient cent vingt de trop. L'espièglerie, et même une certaine fraîcheur, n'en ont pas tout à fait disparu...

Ces miettes sont rares. Comme les enfants peintres, Minou grandit mal. Ou, plutôt, elle apprend trop bien à calculer ses effets.

ALAIN BOSQUET

JOSEPH PEYRÉ : *Le Pont des sorts* (Flammarion).

Sur-le-champ nous voici pris, emporté, par les deux qualités majeures du *Pont des sorts*, une langue qui littéralement suscite les couleurs, un cœur d'homme qui s'exprime humainement, avant tout préoccupé d'être sincère et ne rejetant point systématiquement des mots aujourd'hui condamnés : pitié, amitié, grandeur. Nous voici pris par ce récit d'un Basque français, madrilène d'adoption, qui voit se désagréger sa *tertulia* dans les prémices de la guerre civile espagnole, sa tertulia, mot intraduisible qui signifie réunion, cercle d'amis, famille spirituelle, mais aussi beaucoup plus, tertulia, symbole de ce qu'il y a de meilleur en l'homme, et que la guerre balaie, disloque, qu'elle soit ou non justifiée, espagnole ou française, fasciste ou républicaine ou innommée, la guerre. Et c'est l'honneur de Peyré d'avoir su exprimer d'une façon si bouleversante ce dilemme : l'horreur de participer à toute violence et l'impossibilité où est l'homme de n'y pas prendre part, lorsque cette violence s'attaque à plus que lui-même, son pays.

JEAN FORTON

KATEB YACINE : *Le Cercle des Représailles* (Le Seuil).

Ce livre est composé de deux tragédies : *Le Cadavre encerclé* et *Les Ancêtres redoublent de férocité*, que sépare une farce : *La Poudre d'intelligence*, et que prolonge un poème dramatique : *Le Vautour*.

La farce, qui joue le rôle de détente, peut sembler longue et d'invention mal soutenue. Mais on retrouve dans les tragédies et le poème tous les caractères qui nous avaient frappés dans le roman de Kateb Yacine : *Nedjma* — puissance lyrique, éclat,

souffle et mouvement, beauté des images, jeunesse du mot, ampleur du rythme, sens des allégories profondes. Cela ne va pas toujours sans confusion, sans gesticulation ni sans mécanisme. Mais il s'agit bien d'un poète.

D. P.

SILVIA MONFORT : *Les Mains pleines de doigts* (Julliard).

Trop de doigts, puisqu'ils ne se décident pas à saisir : et voilà un garçon qui aime, qui est aimé, mais qui s'en retourne les mains vides ! Celles de la fille, qui se tendaient vers l'amour, retrouveront quelque douceur à une liaison quasi conjugale. Et celles de l'homme mûr que la fille voulait quitter sauront avec sagesse et crainte cueillir l'instant.

C'est un roman fort bien mené, qui évite à la fois le drame et la comédie. C'est aussi, sans crainte ni complaisance, une étude de caractères et de situations qui ne cherche qu'à être juste, quel que soit le personnage. Ajoutons que le décor (Nice et les premières Alpes) comme le milieu (la vieille et la jeune hôtellerie) se trouvent retracés avec bonheur.

C'est précisément par le trait que ce livre nous retient surtout : un trait rapide, net, parfois d'un pittoresque sobre, qui cerne les personnages de façon vivante, et mieux encore les paysages.

D. P.

LUC ESTANG : *L'Horloger du Cherche-Midi* (Le Seuil).

Aristide, horloger, démiurge, n'apparaît que lentement et d'une façon très imprécise au cours de ce livre, où nous le voyons tenir plus rôle de prétexte que de mobile. L'œuvre entière souffre de gratuité : peinture, non sans valeur, d'une famille et de ses aboutissants, mais peinture d'artisan, non d'artiste, et singulièrement dépourvue d'âme. Rien n'empêchait Luc Estang de choisir un arbre plus touffu et de branches plus nombreuses : l'intérêt, ou l'ennui du lecteur, s'en fût trouvé accru. Pour notre part, ces ragots de famille nous ont pesé durant trois cents pages. Nous n'y avons trouvé ni mouvement ni passion, ni rien de ce qui serait trop long à énumérer et qui fait d'ordinaire l'intérêt d'un livre. C'est là une morne contrée que l'on a hâte d'avoir traversée, afin de trouver au plus vite un paysage plus substantiel. L'art de Luc Estang, pourtant, apparaît de temps à autre au cœur de cette plaine, touffe maigre, mais savoureuse.

J. F.

PIERRE FRANCESCAT : *Le Bonheur est sur l'autre rive* (Grasset).

Ce jeune homme, Jacques Belleau, dont nous avons renoncé, au cours du récit, à compter les bonnes fortunes, passe en qualité de précepteur quelques mois d'été dans une propriété à point perdue au cœur des bois. Femmes de chambre, voisines, passantes, gouvernante anglaise, tout concourt à son plaisir qui nous est conté sobrement, et sans trop de sel. Il n'est guère que sa « patronne », Claire, qui résiste un peu longuement — les deux tiers du livre. Enfin cédant, elle nous dévoile son drame, ma foi un peu décevant. Le livre se termine fort mal, sur un suicide. Il faut bien finir un livre. Et celui-ci, lu, est tôt oublié.

J. F.

KARSKAYA (Galerie La Roue).

C'est un espace autre que nous propose Karskaya. Un espace « d'en dedans » des choses : où la lumière se fraie un chemin avec la sourde obstination d'un animal aveugle, un espace meurtri, bouleversé ; où écorces, détritus recueillis et mêlés aux matières sont soumis aux invectives et aux colères d'un crayon, de l'ongle du clou vengeur. Un monde est ainsi reconstitué avec les rebuts du nôtre : du soi-disant raisonnable, du logique. Un monde lové, pétri par une main obstinée, soucieuse de mieux définir chaque souffle de la respiration, le poids exact de chaque regard mesuré à la dimension du « Gris Quotidien ».

JEAN-JACQUES LÉVÊQUE

« YANN » (à la Galerie Breteau).

Sous ce nom du héros de *Pêcheur d'Islande*, Julien Alvard présente bien à propos quatre peintres : Benrath, Duque, Duvillier et Lerin. Ils ont de commun avec ce marin rude et contemplatif d'être « coutumiers de ces étranges associations d'images, comme il s'en forme surtout au commencement de la vie, dans la tête des enfants », monde profond de l'inconscient où passent des sensations vagues de mer et de brume.

Quatre moments se succèdent : l'insistance du panache de Duvillier, la houle engageante de Benrath, les impressions délicates de Duque et les insinuations sévères de Lerin.

Leur démarche — ils attribuent au geste un rôle primordial et bannissent la matière — ne manque pas d'actualité ni d'originalité.

CHARLES GOERG

***

LES REVUES, LES JOURNAUX

SUR MAX JACOB

*On ne parlera jamais assez de Max Jacob. L'hommage d'*EUROPE, *à défaut d'inédits, nous apporte douze témoignages, vingt portraits. De Jean Cocteau :*

Picasso ramasse tout ce qu'il trouve et hausse les objets insolites de cette vaste poubelle à la dignité de servir. Mais ce qu'il ramasse, il le ramasse dans la rue. Ce que ramasse Max, il le ramasse dans un nulle part qui ressemble à cet univers sans gauche ni droite où Yang et Lee se meuvent.

De Georges Desse :

Max fut toujours pauvre et connut tardivement une relative sécurité financière à Saint-Benoît, muni d'une maigre rente obtenue à la suite d'un accident d'automobile, une jambe fracturée que « travaillaient les souris de l'os ».

Max était bon et cherchait à plaire. C'était d'ailleurs un prodigieux séducteur. Un soir, une petite réfugiée espagnole, à demi mourante, refusait une tasse de chocolat. Par des grimaces et des pirouettes, Max créa une course de taureaux, une procession, une foule de personnages hiératiques ou comiques, et l'enfant sourit pour la première fois depuis son exil. Max lui tendit alors la tasse de chocolat et comme elle la refusait encore il l'avala goulûment alors que la fillette riait aux éclats.

De Henri Hertz :

Ce qui rendit difficile à Max le plain-pied de son entrée dans les lettres et, ainsi qu'il disait, en riant, lui faisait payer cher son pas de porte, c'est que, longtemps, ses meilleurs compagnons, attentifs à son accession, le considérèrent comme une sorte de ménestrel préposé surtout à leurs commissions et distractions. Sa complaisance était infinie.

On se servait de lui pour attiser galamment les brouilles ou négocier habilement les réconciliations.

Avait-on crainte de s'ennuyer en un dîner, en une soirée, on le faisait inviter. Il était un admirable mime, un vertigineux danseur. Il ôtait ses souliers et dansait en chaussettes, avec des inventions éblouissantes.

Mais après ses imitations, ses chansons, ses entrechats, que de fois m'arriva-t-il de le consoler dans un coin où il se renfrognait tristement ! Nous savions trop que c'était par misère, nécessité d'oublier, urgence souvent de manger, qu'il acceptait ces bouffonneries, auxquelles, sur le moment, y déployant de magnifiques dons et divinations, il puisait plaisir et fierté.

Presque au départ, quand il venait de publier, à tirage réduit, le suave *Saint Matorel*, il se produisit une vive algarade entre Guillaume et lui. J'en avais été l'instrument involontaire. Elle mettait cruellement en relief l'état de subordination, de parasitisme où notre Max était encore tenu par ses familiers les plus chers. J'avais offert à Jean Royère pour sa revue *la Phalange* où Apollinaire poussait parfois l'indépendance critique jusqu'à imaginer les romans dont il parlait, pour peu que de lire les véritables lui fût fastidieux, un long et beau poème de Max Jacob. Il le publia aussitôt. Lorsque Guillaume le vit, il ne put contrôler sa fureur. Quel orage sur Max, Royère et moi !

Des pages émouvantes de Pierre Berger ; et, de Marc Le Bot :

Dans la préface du *Cornet à Dés*, Max Jacob élaborait déjà une théorie du poème en prose, de la poésie, dont il reprendra sans cesse les idées principales. Deux concepts la dominent : celui de situation et celui de style. Le style est ce qui « sépare » l'œuvre, ce qui en fait un objet clos régi par ses lois propres. La situation du poème, c'est son éloignement, le fait qu'il se trouve placé à une certaine distance de celui qui cherche à l'atteindre. On trouve ainsi chez Max Jacob, après la notion d'épique, celle de distance que Bertolt Brecht élaborait à peu près dans les mêmes temps pour son théâtre. Le même principe détermine les deux poètes : l'art est œuvre de liberté, de conscience. La conscience doit tenir son objet à distance.

Mac Jacob développera, reprendra cette idée tout au long de son œuvre. Il compare l'œuvre poétique à une île lointaine qu'il faut atteindre par un moyen de locomotion ou un autre. Il veut la situer dans une atmosphère, souvent un peu mystérieuse, dans une zone de silence, dit-il, et « transplanter » l'œuvre comme sur une autre planète. Mais il affirme, en même temps, que l'humanité de l'œuvre ne peut se perdre dans le voyage, car l'œuvre est comme une étincelle qu'arrache à l'enclume de la réalité le marteau manié de main d'homme, et qui rejoint les étoiles dans le ciel poétique. « *L'union de l'Esprit avec la matière qui est la seule compréhension valable* », cette union porte son fruit qui se détache de l'arbre : l'œuvre, image où l'homme reconnaît son humanité dans les choses, son esprit dans la matière qu'il a façonnée...

On comprend alors que la richesse contenue dans une œuvre

ne puisse être, pour lui, la somme des objets, des idées et des sentiments qui s'y trouvent représentés. « *L'infini est autour d'une œuvre et non pas dedans* », dit-il. Et revenant ailleurs sur cette idée que l'humanité, l'homme et les choses humaines recèlent en eux quelque chose d'infini, il dit encore : « *L'infini dans un homme, c'est plus que l'intelligence, plus que la connaissance et la pratique des idées, plus que l'activité exploratrice, plus que la force et son tonnage, ce n'est pas non plus l'appétit d'idéal, l'attente. C'est plutôt ce qui l'apparelle à la nature immobile.* »

***

CHENILLE POUR UNICA ZURN

Dans PARLER (8), *ce bref poème d'André Pieyre de Mandiargues :*

Ainsi que des fleuves chinois
Clignant de lourds bateaux de filles
Sur l'eau précieusement pourrie

Berlinoise bottée de plume
Peinte de phosphore et de musc
Fouettée de nacre en pluie bleue

Rayonnant par toutes les pierres
Par tous les métaux de la lune
Entre l'écaille et le satin

Belle à faire hurler le goût
Elle a cambré pour mieux nous plaire
Son atour de paon et de truie.

***

TECHNIQUE

Jean Schlumberger écrit, à propos de son roman Saint-Saturnin, *dans le* FIGARO LITTÉRAIRE (*9 mai*) :

De tout temps, je me suis demandé si le roman, genre littéraire dépourvu de lois, était irrémédiablement rebelle à une stylisation un peu stricte. Non qu'il puisse être question de brider par des règles la liberté du narrateur, ni d'établir aucun principe absolu analogue à ceux qui ont régi l'épopée ou la tragédie. Mais

plus s'est accrue la diversité des moyens d'expression dont il dispose, plus le romancier peut sentir le besoin de recourir à des formes arrêtées, qui empêchent son sujet de se répandre au hasard et qui, le resserrant, lui fassent prendre de la densité... Donner « l'illusion de la vie » n'est peut-être pas, comme on l'a cru, la fin suprême du roman. Les procédés réalistes, qui tendent à jeter le lecteur dans une sorte d'hypnose, ont aujourd'hui perdu leur effet de surprise et les ficelles en deviennent apparentes. Au temps de leur nouveauté, on y a sans doute cru voir la victoire définitive de la « vérité » sur la « convention ». Mais ne peut-on dire, par exemple, que les morceaux nettement architecturés, les arias, les duos, les chœurs de *La Flûte enchantée* ne le cèdent en rien, dans l'expression des sentiments, au torrent sans digues de la musique wagnérienne ? Ne peut-on concevoir un art du roman assez librement dominé pour permettre les symétries et les stylisations qui ont permis d'amener certains autres arts à leur degré de perfection ?

Cette question, nous nous l'étions souvent posée à la N. R. F. Notre instinctive réaction contre un naturalisme à bout de course nous y portait. Je parle d'une époque où Joyce ne nous avait pas encore donné le monument savamment composite de son *Ulysse*, extraordinaire répertoire de tous les styles dont un romancier peut faire usage. C'était le temps où Gide cherchait quelle technique il utiliserait pour ses *Faux Monnayeurs*.

Et plus loin :

C'est dans une composition par morceaux que je cherchai le style même du livre. Il m'avait fallu longtemps pour trouver les premiers accords, la sorte de *largo* qui sert d'ouverture au premier chapitre. Une fois cette note établie, j'eus le sentiment de tenir tout le reste de l'ouvrage, certain de pouvoir quitter ce diapason quand il deviendrait oppressant, et le ressaisir dans les moments où le récit l'exigerait. Seul ce procédé de composition me permettait de donner leur accent particulier à toutes les voix que je voulais faire entendre tour à tour, celles de la nature aussi bien que celles des hommes. Procédés, dira-t-on, qui relèvent moins du roman que de l'opéra. Mais quand cela serait ? Je professe pour l'opéra un goût qu'il est permis de trouver désuet, mais qui m'empêche de rien voir de dépréciatif dans une allusion à cet art somptueux.

***

LE SOTTISIER

D'une « Vie de Hemingway » (MATCH, 20 juin) :

Pour Hemingway, même la littérature est un lieu de combat, qu'il compare le plus souvent à un ring de boxe : « J'ai déjà battu par K. O. technique Tourgueniev et Maupassant, a-t-il dit. J'espère maintenant envoyer au tapis, pour le compte, le grand Stendhal, avec mon prochain roman. » Dans ces comparaisons sportives, le tennis prend parfois le relais :

« J'aurais voulu écrire comme Flaubert, qui passe la balle exactement chaque fois, mais je dois dire que c'est de Baudelaire que je tiens mon coup droit. »

Ou alors c'est le grand art de Belmonte et de Manolete qu'il évoque :

« Je n'ai pas étudié la tauromachie pendant des années pour me contenter de théories... On m'offre le cœur comme un chiffon rouge que l'on agite devant le taureau. Moi, je saisis le cœur par les cornes. Pour moi, ce n'est pas un assemblage de lambeaux rouges, mais du sang qui s'écoule. Nous tous, nous devons redécouvrir notre cœur et ne pas le sentir seulement lorsqu'il nous fait mal. »

Dans cette façon d'envisager l'existence, il y a peu de place pour le trouble métaphysique.

En effet. D'ailleurs il est arrivé à Hemingway d'être mieux inspiré. Il a dit, par exemple : « Écrire de son mieux, c'est chose qui entraîne une vie solitaire » et : « Pour un véritable écrivain, chaque livre doit être un commencement, par lequel il tente d'atteindre quelque chose d'inaccessible. »

***

DIVERS

Entre autres « perles » qu'a réunies M. Jean-Charles, cet extrait d'un « Courrier du cœur » :

Pourriez-vous me dire comment une jeune fille s'aperçoit qu'elle est enceinte ? Je n'ai pourtant fréquenté aucun jeune homme. C'est simplement mon frère qui s'est mal tenu avec moi.

Et ce motif de punition (militaire) :

Ne sait pas nager. Ne fait rien pour apprendre et persiste, au risque d'accident, à rester au fond de l'eau pour faire rire ses camarades.

d'ailleurs (comme beaucoup de « perles ») tristes toutes deux et plutôt tragiques.

*

La revue GRAMMES, *bien que peu connue, vient d'entrer dans l'histoire. C'est son directeur, M. Estivals, qui nous l'apprend :*

GRAMMES dont c'est ici le troisième et dernier numéro a historiquement assuré la transition entre le lettrisme et l'hypergraphie isouienne et le signisme.

Le SIGNE paraîtra prochainement. Il se propose de changer la table des valeurs romantiques de l'Isouïsme contre une autre, réaliste.

Il en est grand temps.

Grand temps en effet.

*

Il résulte des pièces citées au cours de deux procès, dont l'un se déroule aux États-Unis, l'autre en Suède, que le *Journal d'Anne Frank* n'a rien d'une œuvre authentique ; qu'il a fait l'objet de sept versions successives dont les auteurs, spécialistes de la littérature larmoyante, n'avaient pas eu connaissance des textes originaux ; enfin, que les notes d'Anne Frank avaient trait, pour la plus grande part, à ses amours avec trois garçons de son âge et aux défauts de sa mère qu'elle haïssait.

Mais il faut lire à ce sujet l'étude d'Arnold Dulles dans DÉFENSE DE L'OCCIDENT (juillet).

*

MÉMENTO

BIEF (7) : *Art poétique*, par André Breton et Jean Schuster ; *L'inconcevable qui résonne*, par Jean Arp.

CAHIERS DU SUD (351) : *Passage d'Odilon-Jean Périer*, par Franz Hellens, Émilie Noulet, Robert Guiette, René Micha, Jean Tortel...

LE CONTRAT SOCIAL (mars) : *Sur le concept d'idéologie*, par Wl. Weidlé.

FRANCE-OBSERVATEUR (4 avril) : *Le journal intime de Klee*, par Jean-Clarence Lambert.

LETTRE D'INFORMATIONS (22 juillet) : *La mort d'Henri Pourrat*, par André Noël.

L'ŒIL (août) : *Du nouveau sur Gauguin*, par Maurice Malingue.

LA REVUE DE PARIS (août) : *Angus Wilson*, par André Bay.

SPECTACLES (juillet) : *La tragédie du langage*, par E. Ionesco ; *Ionesco*, par Fred. Towarnicki.

THÉATRE POPULAIRE (34) : *Six Parades* de Jean Potocki (l'auteur du *Manuscrit trouvé à Saragosse*) présentées par Roger Caillois.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

GERMAINE RICHIER

Dès l'abord petite, charnue, nerveuse, en blouse de travail maculée de terre, de plâtre, de rouille, d'acides, Germaine travaille. Elle ne donne pas la main, elle tend le bras, replié. Elle reçoit, s'expose. Autour d'elle socles et pieds supportent des formes enveloppées, drapées, mouillées, entretenues comme des plantes. Et sous le projecteur, pièce par pièce, se déshabillent quelque *Araignée*, un *Dragon*, des *Guerriers*, une *Fourmi*, qui défient tout modèle.

▪

En blouson de daim bleu acier, le chapeau à la main comme des gants, ou en tailleur, la veste coupée longue avec piquée sur le revers une broche trilobée, Germaine dîne en ville, se livre à ce qui la divertit, l'amuse, comme si elle avait quitté pour ça volontairement le monde virilisé de sa recherche, et qu'elle eût alors l'unique pouvoir de vivre et de regarder vivre sur deux versants à la fois.

La voix de gorge commande, l'inflexion provençale l'adoucit, Germaine s'emporte, elle se laisse emporter, le regard bouge, les yeux rient, elle provoque mais elle répond, et elle attend — elle a donné la parole, — elle regarde plutôt qu'elle n'écoute, les mots trouent les visages, et dans ce combat à chaud, répété, on devine avec quelle force a pu aimer les hommes celle qui saisissait leur secrète beauté.

▪

Mais cela s'est passé très vite : entre la femme et le sculpteur, le travail et le plaisir, la vie et ce faire-part.

GEORGES LAMBRICHS

REMARQUES SUR LES SINCÈRES

La sincérité est un métier, il arrive qu'elle soit un art. Mais la nature toute seule a un bandeau sur les yeux. L'auteur le plus nu sera réduit à tendre un piège aux hommes et à s'y prendre lui-même. C'est une chasse très subtile où l'attrapeur s'attrape. Mais elle dépend de ce que chacun appelle son moi. Faut-il s'en tenir aux mouvements de l'humeur et déclarer qu'ils sont le fond de notre âme ? La conscience est-elle pure ou fait-elle que toutes choses soient pures ? Doit-on se lâcher comme l'ivrogne, se posséder comme le sage, se renverser comme le saint ? La bonne foi siège-t-elle à la cave, dans l'entresol ou au grenier ? Selon qu'on cherchera la clé ici ou là, la confession changera de couleur et d'odeur. Alain écrit l'histoire de ses idées et Léautaud trouve des puces dans ses chats.

Nous avons si bonne opinion des hommes que nous disons de l'inconstant qu'il est un fourbe comme s'il était impossible qu'une même personne fût légère et sincère. Dostoïevsky a peint le caractère des gens qui n'en ont pas. Mais l'irrésolution, quand elle est habituelle, cesse de déconcerter. L'anguille ne m'étonne pas plus qu'un aï. Le protée russe n'est pas plus sincère que Polyeucte. Gide admire dans Dostoïevsky la diversité de ses propres humeurs et leur flottement sacré. Je n'en conclus pas qu'un auteur est vrai à proportion qu'il est difficile à baptiser. Il me semble au contraire que cette liberté du bord de l'eau n'a jamais le ton de la candeur. Il y a des narcisses qu'on nomme les gants blancs. Ne confondons pas l'examen de conscience avec la conscience. Nos monstres nous plaisent au point de nous faire croire qu'ils sont des monstres. L'art d'être absurde, qui eut longtemps la vogue, était aux antipodes de la sincérité.

Tel est le sort de la vertu qu'elle se voile et du vice qu'il la dévoile. Toutes les aberrations de l'amour sont dans la nature comme si elles n'étaient pas parce que l'esprit ne s'y ajoute pas pour les cacher.

Si la connaissance de soi-même n'était une course et une palme, la Pythie n'eût pas distingué Socrate. C'est avouer que la naïveté est obscure. C'est un petit péché que de se mutiler. C'est un péché mortel que de prendre un tas pour un tout.

Quelle société ne repose sur certains silences et sur le silence de certains ? Les amis du mystère, lors même qu'ils sont curieux, l'éclaircissent sans le blesser. Ils savent qu'un rayon de lumière, s'il entre dans un sot, est une torche qui met le feu à la maison.

Les tourmentes ne nous éclairent pas beaucoup sur les hommes ni les héros sur la vie. Pour un goéland que la tempête réveille et qui s'y meut à l'aise, que de gens, dans les secousses de l'histoire, obéissent à leur rang, à leur métier, à une brusque nécessité, plutôt qu'à leur propre nature ! Les Révolutions n'augmentent que le nombre des acteurs. Il me semble que, plus une âme est rare, moins ce qu'elle fait est étranger à ce qu'elle est. Qu'une personne taille et polisse des verres, c'est un état qui me donne peu de lumières sur qui l'exerce. Mais que Spinoza ait choisi de gagner ainsi son pain, voilà qui importe à l'opinion que j'ai d'un homme libre et qui veut sur pièces étudier Descartes. La vannerie ne nous apprend presque rien du vannier. Toutefois il n'est pas indifférent que saint Paul ait fabriqué des corbeilles ou que Gandhi ait filé son vêtement. Il fallait aussi que Marie-Madeleine fût une putain. Tout nous touche et tout se tient dans un esprit exemplaire.

Le mensonge suppose un visage et son masque. Si une éducation parfaite, telle que fut, dit-on, la chinoise, réduisait toute pensée à sa vie publique, si l'étiquette disait l'homme, l'extrême imposture mettrait le sceau à la sincérité.

J'ai assez de foi dans l'esprit pour ne pas désespérer de la lettre et ce qui me plaît dans l'expression juste, c'est qu'elle rend la pensée tellement transparente qu'un sot la traverse sans la voir.

ROGER JUDRIN

LA MARQUISE SORTIT A CINQ HEURES

Meynard, 24 juillet.

J'ai reçu cette semaine, des services culturels de S. V. P., une lettre dont voici l'essentiel :

Dans votre livre, *Présence de Valéry*, vous faites allusion à une citation célèbre de Valéry : « La marquise sortit à cinq heures. » Tous les spécialistes de Valéry connaissent cette phrase, mais pas un n'a pu nous dire à quel endroit de son œuvre on peut la retrouver. Aussi, nous permettons-nous de vous poser la question, espérant que cette fois, nous serons plus heureux.

Je n'ai eu, naturellement, aucun mal à satisfaire la curiosité de S. V. P. La fameuse citation ne se trouve pas dans les œuvres de Valéry. C'est un propos recueilli et cité par André Breton dans le premier *Manifeste du Surréalisme* (1924), et c'est par là qu'il est devenu si célèbre.

Je me suis volontairement abstenu d'indiquer qu'on pouvait cependant trouver dans les *Cahiers* de Valéry une phrase analogue : « La marquise prit le train de neuf heures » (*Cahiers V*, p. 101). Les *Cahiers* sont de publication toute récente, nul passage n'en est encore célèbre, et, de toute façon, il ne faut point les confondre avec les *Œuvres*. La question qui m'était posée concerne une citation précise, célèbre depuis vingt-cinq ans.

Je suis à la campagne et n'ai point sous la main les *Manifestes du Surréalisme*. Mais, comme je poursuis ici un petit travail sur Valéry, j'y ai emporté un fichier où je trouve, soigneusement recopié, le passage en question :

L'attitude réaliste, inspirée du positivisme... m'a l'air bien hostile à tout essor intellectuel et moral... L'activité des meilleurs esprits s'en ressent ; la loi du moindre effort finit par

s'imposer à eux comme aux autres. Une conséquence plaisante de cet état de choses, en littérature, par exemple, est l'abondance des romans. Chacun y va de sa petite « observation ». Par besoin d'épuration, M. Paul Valéry proposait dernièrement de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup. Les auteurs les plus fameux seraient mis à contribution. Une telle idée fait encore honneur à Paul Valéry qui, naguère, à propos de romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : « La marquise sortit à cinq heures. » Mais a-t-il tenu parole ?

Il me souvient que Breton cite, un peu plus loin, une page de Dostoïevski, qui, isolée de son contexte, paraît grotesquement insipide.

***

Les spécialistes de Valéry sont en général bien informés de Mallarmé. Qu'ils le soient moins bien de Breton n'est pas pour m'étonner.

Je ne me suis moi-même préoccupé que tout récemment d'éclaircir la question des rapports Valéry-Breton. Bien qu'André Breton m'ait accueilli, répondu, documenté avec beaucoup de bonne grâce et de libéralité, je n'ai pu jusqu'à présent, faute de temps, mener à bonne fin cette petite enquête. La lettre de S. V. P. me décide à en dire, sans plus attendre, quelques mots.

C'est le 7 mars 1914, au temps de sa longue période de silence, que Valéry, qui deux ans auparavant avait eu la visite du jeune Alexis Léger, eut celle d'André Breton, lequel avait alors dix-sept ans et séduisit vite Valéry par son intelligence et ses dons manifestement exceptionnels. Breton, ainsi qu'il l'a raconté à André Parinaud, savait alors à peu près par cœur *La Soirée avec M. Teste*. Je pense que ç'a été là d'emblée une cause de malentendu. Il était inévitable que, Valéry n'ayant pratiquement rien publié depuis de nombreuses années, Breton fût tenté de voir en lui l'incarnation même de M. Teste, et qu'il lui ait par conséquent voué une sorte de culte passionné. On comprend combien put le déconcerter et le décevoir, quelques

années plus tard, la publication de *La Jeune Parque*, son succès et ce qui s'ensuivit.

Valéry paraissait renier M. Teste. Préfaçant une traduction anglaise de *La Soirée avec M. Teste*, il sembla presque s'excuser de ce péché de jeunesse :

La jeunesse est un temps pendant lequel les conventions sont, et doivent être, mal comprises : ou aveuglément combattues, ou aveuglément obéies. On ne peut pas concevoir, dans les commencements de la vie réfléchie, que seules les décisions arbitraires permettent à l'homme de fonder quoi que ce soit : langage, sociétés, connaissances, œuvres d'art.

Comme je l'ai expliqué à Breton, les choses ne se sont pas du tout passées ainsi. *La Soirée avec M. Teste* a paru dans *Le Centaure* à l'automne de 1896. Sa rédaction est sensiblement antérieure : ainsi qu'on peut s'en rendre compte en compulsant les *Cahiers*, certaines idées fondamentales, et même certaines phrases essentielles, remontent à 1894-1895. Or, tout en même temps, en 1895, dans un texte intitulé *Le Yalou*, écrit au moment et à propos de la première guerre sino-japonaise, Valéry faisait déjà son autocritique, celle de l'individualisme outrancier de M. Teste. Il y mettait en scène un Chinois impassible devant les victoires japonaises, et montrant à un Européen la vanité de ces idoles de la civilisation occidentale que sont l'Individualisme et la Science :

L'intelligence, pour vous, n'est pas une chose comme les autres. Elle n'est ni prévue, ni amortie, ni protégée, ni réprimée, ni dirigée ; vous l'adorez comme une bête prépondérante... Vous en êtes fous jusqu'au moment de la peur. Car vos idées sont terribles et vos cœurs faibles. Vos pitiés, vos cruautés sont absurdes... Vous nous jugez inertes. Nous conservons simplement la sagesse suffisante pour croître démesurément, au-delà de toute puissance humaine, et pour vous voir, malgré votre science furieuse, vous fondre dans les eaux pleines du pays de Thsin... Doux, cruels, subtils ou barbares, nous étions ce qu'il faut à son heure. Nous ne voulons pas savoir trop. La science des hommes ne doit pas s'augmenter indéfiniment. Si elle s'étend toujours, elle cause un trouble incessant. Si elle s'arrête, la décadence paraît. Mais, nous qui pensons à une durée plus forte que la force de l'Occident, nous évitons l'ivresse dévorante de sagesse.

Ce n'est qu'en 1928 que *Le Yalou* devait être publié (sous forme de reproduction en fac-similé du manuscrit de 1895). Je crois qu'on n'a pas, jusqu'à présent, donné assez d'attention à ce texte et à cette date de 1895. *Le Yalou* marque un tournant très important de la pensée de Valéry.

Il devait, en 1908, dans une lettre privée (à André Lebey), critiquer plus nettement encore la civilisation occidentale :

> Nous avons tout ramené aux proportions d'une vie humaine. Notre vue se trouble au-delà. Tandis que *voir au-delà* est peut-être le sens profond et simple de cette fantastique idée de l'Éternité — de l'âme immortelle, etc. Mais, acceptées, ces absurdités grandissent tout ce qui doit être grand, et annulent ce qu'il y a d'éphémère, d'oiseux, de *personnel*, et particulièrement d'*insoluble* ou *inextricable* dans la condition d'homme... On a inventé de compatir à l'individu et de briser tout l'État pour sauver une unité — le jour où la vie humaine, la durée de cette vie (l'indifférence à l'au-delà, à la *postérité*, à la *race infinie*, etc.) ont été prises pour unité de mesure. Rapprochement curieux avec la Chine, prévision à longue portée, recherche de la stabilité, et, comme conséquence, inhumanité — dédain complet des fantaisies individuelles, etc.

Imbu de *La Soirée avec M. Teste*, ignorant — et pour cause — *Le Yalou*, ignorant la révérence de Valéry pour les Conventions et les Traditions — et qu'elle l'avait mené jusqu'à des positions résolument antidreyfusardes, — Breton n'était donc nullement préparé à comprendre la poétique de *La Jeune Parque*, les productions ultérieures de Valéry, ses retouches à ses vers anciens, la facilité avec laquelle il entra dans la voie qui devait le conduire à l'Académie et aux honneurs officiels. D'où l'abîme où sombra leur amitié.

Mais il y avait eu des années d'amitié profonde et grave. Amitié très vive jusque vers 1920, et qui ne se brisera tout à fait que vers 1926. En 1925, Valéry collabore incidemment à *La Révolution surréaliste* et se montre de temps en temps au Bureau de Recherches surréalistes de la rue de Grenelle.

Dans ses dernières années, Valéry, qui, je crois, n'a jamais dit de mal d'André Breton, ne parlait jamais de l'amitié qui les avait unis. Il avait dû avoir une grande peine. Si un jour, comme je l'espère, la correspondance Valéry-

Breton vient à être publiée, on le comprendra aisément. Valéry parlait cependant, comme d'un fait étrange et curieux, de ses relations passagères avec les jeunes surréalistes, mais légèrement, sans insister, et c'est pourquoi ses premiers biographes n'y ont pas fait allusion.

Aujourd'hui, il n'est plus possible de faire de même. Dans ses *Entretiens* avec André Parinaud, André Breton a dit succinctement, mais nettement, combien il devait à Valéry :

> Avec une patience inlassable, des années durant, il a répondu à toutes mes questions. Il m'a rendu — il a pris toute la peine qu'il fallait pour me rendre difficile envers moi-même. Je lui dois le souci durable de certaines hautes disciplines. Pourvu que certaines exigences fondamentales fussent sauves, il savait d'ailleurs laisser toute latitude. Il me disait : « Je ne suis pas du tout l'homme anxieux de faire partager ses idées. Le prosélytisme est à mes antipodes. Chacun voit ce qu'il voit... »

Il me semble qu'il y a là le fondement d'un important et très singulier chapitre d'histoire littéraire.

Quant à ce qui devait détacher Breton de Valéry, plusieurs personnes ont cru pouvoir m'assurer que leur dissentiment sur la psychanalyse avait été déterminant. J'ai peine à le croire. Dès 1894, Valéry notait dans ses *Cahiers* : « *The men known by inconscient reactions and mistakes.* » Or, qui connaissait Freud en 1894 ? Où Freud en était-il en 1894 ? D'autre part, Valéry avait passé une partie de sa vie à observer les cheminements de sa pensée entre l'attention et le rêve. Il me semble pour le moins vraisemblable que, discutant les thèses de la psychanalyse, il ait eu quelque chance d'entretenir la curiosité de l'adversaire.

En attribuant le détachement progressif de Breton à ce développement inattendu et spectaculaire de la carrière de Valéry, qui pouvait être pris pour un reniement et une trahison, je ne fais d'ailleurs que reprendre le témoignage de Breton lui-même :

> Le mythe dont j'ai parlé devait être le plus fort. Rien ne résista à la déception, à la désillusion de le voir tout à coup contredire son attitude...

***

Il me faut achever. Ce sera sur une petite remarque. L'opinion de Valéry sur le roman a beaucoup indigné. Il ne présentait pourtant ses opinions et ses goûts que comme des opinions et des goûts tout personnels : « Je n'ai de ma vie cherché, protestait-il, à faire les gens se déprendre de ce qui leur plaît. Je ne suis pas de ceux qui veulent convaincre les autres de n'aimer pas ce qu'ils aiment, et d'aimer ce qu'ils n'aiment pas. » S'il écrit : « Ce n'est pas moi qui rechercherais le Temps perdu ! », il ajoute aussitôt : « Le fait Proust montre que, de ce chef, une grande richesse littéraire manque aux êtres de ma sorte. »

J'aimerais beaucoup que certains indignés — parmi lesquels il y a des romanciers et des romancières — m'expliquent pourquoi ils se fâchent tout rouge contre Valéry. et pas le moins du monde contre André Breton. Je pense à des gens qui n'ignorent pas les *Manifestes du Surréalisme*. Qu'ils y réfléchissent. Voilà une bonne occasion de faire un peu de psychanalyse.

ANDRÉ BERNE-JOFFROY

LE MOIS

LE ROSSIGNOL

J'ai, à l'insu du sacristain, mené mon fils t'écouter sous le feuillage: qu'il faut peu de force pour être infatigable!

L'intonation ne tarit point qui a pour nuit un indivisible espace.

L'almohade ne peut ni tout dire, ni se taire. D'un buisson d'étoiles tièdes, ne cessent les imprévisibles refus: il plaide contre ce qui n'est pas tout et rien.

LE ROUGE-QUEUE

Le charbon d'encensoir s'attise à traverser l'air, cent fois relancé devant ma face. S'il repose, une minute, la braise s'éteint dans un tremblement imperceptible sous le couvercle d'anthracite que fixe un rivet de neige.

LA TOURTERELLE

Ébouriffée de pluies dans un charme, veuve elle attend que le soleil repermette quelque amour ou, à défaut, le refroidissement définitif. Tel est le courage que promirent au troëne les douceurs rauques de votre voix: moins de malheur aurait déçu.

LA SITTELLE

Descendant le long de l'écorce sans s'y appuyer que des doigts elle relève, par compensation, sa tête, incurvant cette ligne de flottaison qu'elle est entre l'ocre des terres et les profondes eaux de l'azur et, juge de leur séparation, la regrette.

LE BOUVREUIL

La sphère de pivoine sur un fil qu'elle n'infléchit guère, dans les plages de lait du matin. Après ramassé les copeaux des épis, la même gloire, vers une lisière dont l'ombre gagne, suspend à un battement d'ailes, sur de folles herbes grainantes, son baiser.

AVANT

***

EXPOSITION BRAQUE

L'étonnement devant les toiles de Braque, qui sont de petites dimensions, comme resserrées, naît d'une confidence. Si la simplicité, la pureté semblent incompatibles avec la gloire, si le peintre peut être prisonnier de sa grandeur, de sa rareté, c'est ici le miracle. Braque, libre de son passé, nullement encombré de lui-même, peut entendre dans son intégrité le message de l'heure qui est la sienne, si profondément absorbé par sa gravité qu'aucun souffle du temps ne lui sera même sensible.

Les marines aux ciels noirs n'ont pas la netteté lourde et puissante des plus connues de Braque (bateaux échoués, cordages, galets), mais révèlent un tohu-bohu des éléments, une tempête qui menace, des nuages de plomb, un sable volcanique d'où naît l'angoisse.

L'étrange proportion est partout présente, un tiers de sol, deux tiers de ciel. La chaleur orangée de la terre, l'air incan-

descent, et nous avons une peinture comme sans sujet, tout ardeur de touche, et mystère de la matière, où se cache une inquiétude.

J'aime particulièrement un tableau où, sur une lande, des touffes pâles (quelles sont ces fleurs humbles à peine blanchâtres ?) sont serrées par flaques sur l'herbe rare. La beauté de leur agencement est flagrante sous la trouée bleutée de l'atmosphère d'un printemps réticent.

De nombreux oiseaux semblables, lourds et immobiles, rigides, devenus mécaniques, atroces, rencontrent des épaisseurs (sont-ce des nuages ?) à leur mesure dans un monde sans doute révoltant. Ailleurs, ils ne sont plus que silhouettes, feuilles mortes en or qui tombent sans se mouvoir.

Les fleurs elles-mêmes semblent dépaysées et mal à l'aise, découpées, plongeant dans un vase contourné, parfois noires aussi. Comment Braque parvient-il à nous rendre sensible ce noir vibrant de tout le spectre qu'il absorbe, c'est là son secret, le secret de son expérience présente.

ÉDITH BOISSONNAS

***

SAINT-TROP

Ou plutôt Grimaud.

Avoir médité, non sans ennui, au bord du Grand Canyon, au pied de l'Himalaya, le long d'une Volga en pleine parturition, au sommet de l'Empire State Building, devant le Taj-Mahal, au-dessus du Mississipi, là où, ruisseau, on le peut franchir d'une enjambée, entre le Tsar-Canon et le Tsar-Cloche (fêlée), parmi les lacs de Ceylan où glissent des voiles orange, derrière les fresques d'Ajanta, sans oublier les baies de Bombay, de San-Francisco et de Naples, la Marina de Madras, les Tours de Silence aux doigts sanglants que des oiseaux repus laissent tomber sur les foules recueillies, et les Femmes en Cage où, à Bombay encore, l'on peut faire l'amour — et s'être aperçu, tout dégouttant d'azur, qu'à moins de mille kilomètres existent des merveilles plus aimables, plus

blessantes, au souvenir plus jaloux, et qui vous tueront plus lentement encore que toutes les autres...

A Grimaud, il y eut un temps de solitude. Des palmes, des pins et, au loin, la mer, dans une échappée rectiligne, peuplaient la blessure faite à l'espace par un regard triste. J'étais en France mais, déjà, au bord d'Ailleurs. Le matin, comme j'étais seul, je descendais et, place Neuve, je m'asseyais à la terrasse du Café de France. Il y avait des parasols criards, des femmes qu'une poitrine trop bombée, et comme ailée, empêchait de marcher. On stridulait marseillais, on parlait provençal. Je lisais des journaux moites. Rien ne laissait prévoir l'Ailleurs.

La frontière France-Autre Part consiste en une route voluptueuse, qui déroule ses caresses à travers un paysage modifié. Brusque, la mer apparaît à quelques pas. Des filles solitaires passent : si c'est à droite, c'est qu'elles veulent être prises et déposées, ce sont des *auto-stoppeuses*, elles stoppent une route sans cesse déchirée aux barbelures de l'ennui. Si c'est à gauche, elles veulent qu'on les laisse tranquilles. Ainsi s'opère un premier tri parmi les désirs. Il faut garer sa voiture assez loin, en montant, toutes les places proches étant prises. La brise enveloppe les genoux nus, les cuisses nues. Il y a, à Saint-Trop, cinq ou six plages aux noms sonores, sans compter celles que chacun invente comme un trésor. Mais je vis d'abord une pancarte dont la bonhomie, dont la simplicité m'allèrent droit au cœur, me parurent plus séduisantes qu'un harem : Plage de la Bouillabaisse. L'Ailleurs commençait, au ras d'un nom a-poétique, au bord d'un plat qu'on ne peut aimer.

La Bouillabaisse est la plage des femmes. Peu d'hommes, surtout le matin ; et plutôt vieillis. Mais les femmes sont partout. Jeunes, nues. Ce qu'elles ont de tissu sur elles ne semble pas étranger à leur peau, c'est une façon différente de brunir qu'elles ont sur les seins et les reins. Les lunettes noires leur ont pris les yeux, elles ont le regard vide et l'immobilité divine des statues. Elles se ressemblent toutes : mêmes cheveux aux ondulations longues, même enduit de bronze, mêmes seins de marbre, à l'armature interne ou externe. Elles ne se distinguent que par leurs dimensions, un

peu comme les œufs oblongs d'une fourmilière détruite. « Elle doit avoir seize ans. » « Elle doit avoir trente ans. » Entre ces limites, toutes les nuances sont permises.

De temps en temps l'une d'elles se lève, paresseusement, souple. Quelques regards convergent sur elles ; elles se dévêtent ou s'habillent. Elle avait un short ; la voici en slip. Elle était en soutien-gorge, la voici en veste légère qui désespère d'atteindre au nombril. Puis elle se recouche. Ce sont les seuls mouvements individuels que j'ai notés Ailleurs. Il y a aussi, il est vrai, des mouvements globaux, macroscopiques, moins perceptibles. Ce n'est qu'au bout d'un temps d'observation assez long qu'on remarque le regroupement des corps féminins sur la plage : il faut compter une demi-heure. Tel groupe qui était allongé perpendiculairement à la mer s'est retourné, elles sont maintenant couchées sur le ventre, dans la position du *soldat couché*, et elles vous visent d'un regard soupçonneux et dur, comme le trou rond d'une carabine. Tel corps, d'abord situé de façon quelconque et oblique, par un tropisme sûr, au terme d'une succession de reptations et de saccades, assume l'angle suffisant pour voir et être vu de façon optime. Deux filles se lèvent avec lenteur, quittent le bord de l'azur, parviennent onduleusement à la terrasse où, maussade et immuable, respire le mâle. Elles demanderont au plagiste des boules, elles joueront à la pétanque, étonnamment vêtues de hâle, de grâce, de douce et réciproque ironie. La serveuse a quinze ans à peine. En France, elle s'appelait Annik, ou autrement. Elle a des cheveux blonds, un œil blond, des cils blonds, recourbés, d'une longueur sensationnelle. Elle est dorée sur tout son corps gracile, elle sert pieds nus. Sur sa poitrine de vierge est plaqué l'étendard d'Ailleurs, fait de deux cercles attachés, sorte de grand loup pudique. Vous pouvez parler à cette merveille, pendant que lentement les filles s'habillent, se dévêtent, algues d'or sur fond d'azur et de collines, strip-tease permanent sur un paysage plus beau que celui de la *Joconde*. Elle est la nièce du plagiste, elle ne travaille que le matin, l'après-midi elle nage, pagaye, consomme des glaces dont elle tient un compte exact, deux tout jeunes gens la courtisent, désespérés, elle est strictement surveillée par son oncle et sa tante, elle a fini ses études et

sera sténo-dactylo l'an prochain. Elle est aujourd'hui statue vivante, vertueuse et nue, jeune comme l'écume, immortelle comme Vénus, le corps joyeux d'être Ailleurs, le regard triste et pur d'être trop jeune, trop chaste, trop voluptueuse. Jeune fille d'Ailleurs, belle prisonnière, cygne blond, et qu'on ne peut qu'aimer.

Il y a aussi Sénéquier, chez Totor, la Licorne, charleston et calypso parmi les palmes et la nuit. Dans notre groupe il y avait une star, quatre visages successifs dans la journée, le dernier insolemment, indiciblement beau. Vous le verrez dans *Les Brutes*.

JEAN-PAUL WEBER

***

L'ORIGINE NÉOLITHIQUE DE PARIS

Récemment, Paris fêtait son bimillénaire. Commémoration assez fâcheuse, car le plus ancien Paris sédentaire remonte au Néolithique de tradition campignienne et doit se situer vers 2500 ans avant notre ère.

L'éperon formé par la Bièvre et la Seine, avec ses gisements des Hautes-Bruyères, constitue le véritable site origine de Paris, bien avant les îles de la Seine.

Une trop grande part est souvent faite au déterminisme géographique, dans la genèse des grands centres. Souvent même c'est un déterminisme *a posteriori*. Le destin d'une capitale ne s'inscrit pas sur le sol... ce sol est plus ou moins favorable certes, mais c'est l'homme qui joue ici encore le rôle décisif. Souvent une grande ville a bénéficié, au cours de sa lointaine et préhistorique existence, des sites les plus divers. C'est la région qui est favorable au peuplement, et non tel ou tel accident. C'est au gré des climats, des civilisations et des genres de vie que l'homme « choisit », dans la région, tel ou tel accident géographique. Le site d'une ville pérégrine. Ainsi Paris, avant qu'il fût Paris, occupa d'abord l'éperon de Villejuif, puis le confluent de la Seine et de la Bièvre, les pentes Saint-Victor et Saint-Marcel de la colline Sainte-Geneviève, les îles de la Cité avec les Nautes, le

« Quartier latin »... sites successifs qui représentaient, pour leur époque, le site le plus judicieux, le site d'un centre par excellence. Et depuis, la ville tentaculaire a tout submergé.

Un village agricole de quelques cabanes rondes (et une cabane rectangulaire), s'adonnant à la culture des céréales, élevant un petit troupeau sur l'éperon dominant la plaine humide de la Seine, enserré de toutes parts par la forêt originelle, tel est le Paris néolithique, ou, mieux, l'un de ces Paris néolithiques. Il est certain que la région tout entière était favorable à ces premiers paysans défricheurs, et que nombre de buttes possédaient leur village. Mais leurs traces sont submergées par la marée des maisons historiques. Le site du mont Valérien devait être, lui aussi, un site de village néolithique. Les arasements militaires de Vauban ont certainement détruit des traces néolithiques sans les connaître. Les pentes du nord-ouest, vers Rueil, portaient aussi leur village, attesté par quelques centaines de silex et de haches taillées et polies, également de la tradition campignienne, comme le village des Hautes-Bruyères.

L.-R. NOUGIER

***

NOCTURNE

La lune est douce dans la plaine
Comme la chatte dans sa corbeille.

Les miaulements de la chouette
Du haut du grand tamaris
Font trembler la main inquiète
Fille perdue dans cette nuit.
Dans quels tristes bistrots de Paris
Mes amours êtes-vous égarées ?
Quand la rose et la giroflée
La violette et le jasmin
Dorment la tête sous l'aile
En attendant le rossignol
Et vous qui perdez vos chemins.

Le poète mangeur d'étoiles
Et d'un peu de scopolamine
Rentrera pâle du Grand Guignol
Le pas noble mais la mine
D'un monsieur qui perd ses clés

Celles de mon jardin
Celles de son passé
Celles de pouvoir dire : « enfin ».
Les pivoines éparpillées
Pleuvent un deuil anonyme
Sur les herbes abandonnées.

FRANCE FITZ-GEORGE

***

LE PETIT MONDE DE PABLO PICASSO

C'est le titre d'un album, de grand tirage, qui paraît à la fois en Amérique et en France. Trois cents images de Picasso, choisies entre dix mille ; toute une année de travail, précise l'auteur, M. David Douglas Duncan, qui joint à son reportage photographique un commentaire au jour le jour — le Mémorial de « la Californie ».

Voici donc Picasso au bain, à table, aux arènes, au travail ; avec sa compagne, avec Cocteau, avec Gary Cooper, avec le reporter (« dans la Mercédès de l'auteur »), avec son chien ; en père de famille, en musicien, en danseur, en clown, etc. Eh bien, quoi qu'en pense M. Duncan (« un des plus célèbres et des plus sensibles photographes américains », qui « a pu travailler en toute latitude »), ces images n'apportent rien qui nous puisse surprendre. Nous en avons vu d'autres, beaucoup d'autres déjà, et quelques-unes (dans le film de Clouzot par exemple) restent de précieux documents sur le travail et l'œuvre de Picasso — sinon sur le « maestro » lui-même, comme se plaît à l'appeler M. Duncan.

Après cela, M. Duncan est un scrupuleux photographe-reporter ; il sait découvrir l'Ancien Monde avec fraîcheur, et si le sens de la peinture lui fait défaut, il a comme pas un, et d'une façon tout instinctive, celui des grandes vedettes internationales. Si bien que l'on parcourt volontiers ces photos (le texte aussi parfois, qui ne manque pas d'une certaine saveur, encore qu'involontaire). Cela se répète un peu ; mais souvent cela amuse, cela pique ; et voici — arrêtons-nous — les premiers dessins de Picasso (il sait déjà fort bien dessiner à douze ans, et l'on prédit qu'il pourra tout faire) ; plus loin, les gravures d'une corrida : l'effort d'une nuit ; çà et là des nus, des « maestros » très nus — va-t-on le trouver pénible ? Évidemment, c'est d'un tout autre charme que des nudités plus jeunes, sous le même soleil, mais enfin voilà qui témoigne d'un tel plaisir de vivre ! Bref, c'est toujours Picasso, ou du moins la parade et les coulisses du démiurge — lequel est décidément unique.

Deux erreurs pourtant. L'une est légère : c'est le Picasso grimé, faux nez et moustaches, qui orne la couverture ; j'entends bien qu'il joue son Chaplin-Charlot, mais j'ai beau faire : je songe à Salvador Dali.

Quant à l'autre, que dire de ce visage de Picasso qui, devant la photographie d'un soldat mort, exprime son horreur de la guerre ? Il va de soi que ce face à face et ce commentaire sont l'œuvre (le chef-d'œuvre) de M. Duncan. Et M. Duncan insiste : « Le visage le plus tragique que *j'avais* photographié. » Cette fois, chez un bon reporter, la candeur rejoint une sottise quelque peu indécente.

Conclusion : « L'année que Duncan a passée avec Picasso a eu ce livre pour résultat : l'une des plus grandes aventures de tous les temps dans le domaine de l'art, de la photographie et de la biographie » (couverture, page 4). Reste à baptiser avec plus d'éclat cette grande et triple aventure. *Le petit monde de Pablo Picasso*, c'est vraiment trop modeste; si l'on songe que Picasso est lui aussi — comme disait de notre Brigitte Bardot M. Antoine Pinay — l'une des mamelles nourricières de la France, un seul titre s'impose : *P. P.*

DENIS PÉRIER

***

UN CINQUANTENAIRE AU TROCADÉRO

Une soirée s'est déroulée fin juin au Palais du Trocadéro avec la présence des cavaliers de la Garde Républicaine. Il s'agissait de fêter le cinquantenaire de l'Huile Lesieur, fondée en 1909.

Les cartons gravés pour cette invitation n'allaient pas jusqu'à porter l'indication : *Habit, décorations*, mais seulement : *Smoking, ou tenue sombre* — sans doute pour ménager certaines catégories sociales parmi les travailleurs d'une huile qui s'avère d'ailleurs d'excellente qualité !

Le programme comprenait un spectacle choisi de ballets — dont celui de l'Opéra — et la projection d'un film intitulé *L'Or liquide*. Il y avait par surcroît un discours de M. Pinay, actuel ministre des Finances du gouvernement. Celui-ci, raidi dans son smoking, monta sur la scène du Théâtre National Populaire, vanta les qualités des industriels de l'huile fêtée. Après avoir remis au directeur de la firme un diplôme, il quitta les planches après un léger salut à son auditoire et sous les applaudissements.

A côté de fort modestes, on remarquait de somptueuses robes de soirée, même un certain nombre à la fois belles et somptueuses. A sept ou huit grands buffets, on servit champagne et whisky en abondance.

La presse quotidienne ne parla guère de cette cérémonie; aussi, quelques jours après, le *Figaro* et, sans doute, d'autres journaux publièrent à son sujet un communiqué publicitaire très précis, strictement encarté, ne laissant prise à aucune équivoque. On a chuchoté que M. Pinay avait eu du mal à se décider à présider ce cinquantenaire voyant. Quelqu'un de fort compétent m'a assuré que la cérémonie avait coûté environ quarante millions.

JEAN FOLLAIN

TEXTES

TROIS POÈMES DE WILLIAM BLAKE

LONDON

I wander thro'each charter'd street,
Near where the charter'd Thames does flow,
And mark in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe.

In every cry of every Man,
In every Infant's cry of fear,
In every voice, in every ban,
The mind-forg'd manacles I hear.

How the Chimney-sweeper's cry
Every black'ning Church appalls ;
And the hapless Soldier's sigh
Runs in blood down Palace walls.

But most thro'midnight streets I hear
How the youthful Harlot's curse
Blasts the new born Infant's tear,
And blights with plagues the Marriage hearse.

LONDRES

J'erre parmi les rues-prisons
Qui emprisonnent la Rivière,
Et j'aperçois sur chaque front
Marques de mal et de misère.

Cris de l'Homme, cris de l'Enfant,
J'entends au fond de chaque gorge,
Dans chaque voix, dans chaque ban,
Les menottes que l'Esprit forge.

Au cri du petit ramonat
Tremble l'Église où l'ombre règne ;
Au soupir du pauvre soldat
La muraille du Palais saigne.

Et la nuit la jeune putain
Maudit en des jurons sauvages
Avec les pleurs d'un chérubin
Le corbillard du mariage.

THE SERPENT

I saw a Chapel all of gold
That none did care to enter in,
And many weeping stood without,
Weeping, mourning, worshipping.

I saw a Serpent rise between
The white pillars of the door,
And he forc'd and forc'd and forc'd ;
Down the golden hinges tore,

And along the pavement sweet,
Set with pearls and rubies bright,
All his slimy length he drew,
Till upon the altar white

Vomiting his poison out
On the Bread and on the Wine.
So I turn'd into a sty,
And laid me down among the swine.

LE SERPENT

Je vis une Église dorée,
Où d'entrer les gens avaient peur,
Et toute une foule éplorée
En prière à l'extérieur.

Entre les hauts piliers d'albâtre
Un gros Serpent surgit alors,
Et sa poussée opiniâtre
Déchira les charnières d'or.

Étirant sur les douces dalles
Où brillaient perles et rubis
Son long corps gluant, le crotale
L'autel de blancheur atteignit.

Là, dans le vin et sur l'hostie
Je le vis cracher son poison.
Je m'en fus dans une écurie,
Me coucher parmi les cochons.

TO THE ACCUSER WHO IS THE GOD OF THIS WORLD

Truly, my Satan, thou art but a Dunce,
And dost not know the Garment from the Man.
Every Harlot was a Virgin once,
Nor can'st thou ever change Kate into Nan

Tho' thou art Worship'd by the names Divine
Of Jesus and Jehovah. thou art still
The Son of Morn in weary Night's decline,
The lost Traveller's Dream under the Hill.

WILLIAM BLAKE

A L'ACCUSATEUR QUI EST LE DIEU DE CE MONDE

Vraiment, mon cher Satan, tu n'as point de cervelle,
Et ne distingues pas le moine de l'habit ;
La plus basse catin fut autrefois pucelle,
Et tu ne peux changer Catherine en Nanny.

Quoique de noms divins on t'honore sans trêve,
Jésus, ou Jehovah, tu demeures, Démon,
Le Fils de l'Aube après la longue Nuit, le rêve
Du Voyageur perdu qui dort au pied des monts.

Traduit de l'anglais par YVES DENIS

Imp. CRÉTÉ Paris, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 7066 - Dépôt légal : 3e trim. 1959.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.